RAMON XIRAU

Miembro de El Colegio Nacional

JOSE ORTEGA Y GASSET RAZON HISTORICA, RAZON VITAL, VELAZQUEZ, GOYA Y OTROS TEMAS



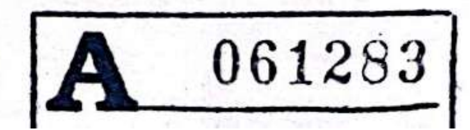
EDICION DE EL COLEGIO NACIONAL
Calle de Luis González Obregón Núm. 23
MEXICO, D. F. 06020 MCMLXXXIII


RAMON XIRAU
Miembro de El Colegio Nacional

JOSE ORTEGA Y GASSET RAZON HISTORICA, RAZON VITAL, VELAZQUEZ, GOYA Y OTROS TEMAS

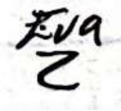


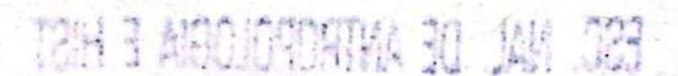
EDICION DE EL COLEGIO NACIONAL
Calle de Luis González Obregón Núm. 23
MEXICO, D. F. 06020 MCMLXXXIII



Primera edición: 1983

Calle de Luis González Obregón 23
México, D. F. 06020





A SOLEDAD ORTEGA,
GENEROSISIMA AMIGA

Ramón Xirau

PROLOGO

Hace un año, Soledad Ortega me invitó para que dictara una conferencia sobre el filósofo, su padre, en la Fundación José Ortega y Gasset. Ocasión: el centenario del nacimiento de Ortega. Dicté la conferencia el 20 de Mayo de 1983 en la calle de Fortuny donde se encuentra ahora el local de la Fundación. Aquella conferencia llevaba por título: *Razón histórica, razón vital.* El primer capítulo del presente libro es aquella conferencia, ligeramente aumentada y bastante corregida. Lo que no se me ocurrió en aquel 20 de mayo es que de aquel texto surgiera un libro como éste.

Leí ampliamente, en mi primera juventud y en los años maduros, casi todo lo que había publicado Ortega. Pero en 1982 me di cuenta de que me faltaba mucho por leer. Todo lo inédito y póstumo —o nuevamente ordenado— que con pulcritud ha publicado, año tras año, Paulino Garagorri. Aumentó mi interés por la obra de Ortega después de haberlo leído creo que totalmente. Ahora aparecen estas páginas en las cuales expongo ideas cruciales suyas no sin discutir con él, como él lo quería (véase el capítulo I de este libro y véanse los Velázquez y Goyas (Capítulo II). ¿Quién es hoy Ortega? Al tema dedicó el capítulo IV.

No soy muy partidario de "periodizar" la obra de filósofos, poetas, artistas, pero parece claro que el pensamiento de Ortega pasó por tres etapas sino es que cuatro. Al hablar de tres estadios en este desarrollo, Ferrater Mora propone la secuencia siguiente: en primer lugar, etapa objetivista, cuando Ortega está influido por Kant y los neokantianos de Marburgo; este Ortega fue maestro de su contemporáneo García Morente, autor de varias obras importantes y sobre todo del *Kant* más claro que conozco.

Segunda etapa: el "perspectivismo", entre 1914 y 1923 cuando Ortega parte de su "circunstancia" y parece reducir —a veces solamente *parece hacerlo*— toda visión del mundo a un lugar, un tiempo, una cultura. Sospecho que ya en esta etapa se prepara la tercera.

Ultima etapa: el "raciovitalismo", es decir, la filosofía de la razón vital que se describe en el primer capítulo de este libro. No es ajena a esta etapa —la más original del pensamiento de Ortega— a la segunda, como trataré de mostrarlo.[1]

Me he referido a una posible cuarta etapa. Matizo un poco. Ortega había desarrollado su teoría de la razón vital probablemente, desde 1924, cuando publicó: "Ni vitalismo ni racionalismo". Después, en sus grandes libros que aquí analizaré. Pero, aunque la teoría siga siendo la misma en lo fundamental, me parece mucho más precisa en las conferencias pronunciadas en Buenos Aires (1940) y las dictadas en Lisboa (1944). Estas conferencias —la importancia de las de Bueno Aires es capital— exponen con claridad el pensamiento vitalista de un vitalismo con razón. Tal vez no formen una nueva etapa pero proporcionan las últimas palabras del filósofo sobre el tema.[2]

¿Cuál es la novedad del "vitalismo" de Ortega? Me parece clarísima. Dilthey inauguró el vitalismo y Ortega al leer a Dilthey afirmó sin ningún titubeo que la filosofía del pensador alemán estaba en el origen de la suya propia. Si llamamos vitalistas no solamente a Dilthey sino a Nietszche y, muy forzadamente, a Bergson, lo que distingue a Ortega sobre todo de los dos primeros es que la lucha de Ortega es lucha contra el irracionalismo. Esta es la gran intuición arteguiana en torno a la cual girarán las demás: el descubrimiento de "la aurora de la razón vital".

Podrá sorprenderse el lector de este "mi" Ortega cuando vea que el capítulo II está dedicado a Velázquez y Goya. No debe haber aquí sorpresas. Aparte de que el estudio de los pintores pertenece a la teoría del arte o, si se quiere, a la estética, Ortega, en sus dos textos

[1] Véase, José Ferrater Mora, Ortega: *Etapas de una filosofía*, en *Obras selectas*, volumen I, Madrid, 1967. El libro es de 1958.

[2] Véase, *Sobre la razón histórica*, introducción y notas de Paulino Garagorri, Madrid, 1979.

aplica rigurosamente su método, el método de las" narraciones" o, como habremos de verlo, de las "series dialécticas".

Vaya así este Ortega que trato de explicar no sin mostrar, ante su obra, lo que Reyes hubiera llamado "simpatías y diferencias" pero nunca indiferencias,[3]

San Angel, Julio 1983.

[3] Este libro procede de las conferencias que di en Madrid y, las que impartidas en México, como miembro de El Colegio Nacional, en 1983.

I

RAZON HISTORICA, RAZON VITAL

Rendir este homenaje a Ortega, a los cien años de su nacimiento es una obligación que nada tiene de forzada y todo lo tiene de jubilosa.

Ortega fue uno de los pocos grandes pensadores de España,[4] de Iberia, de Iberoamérica, en este nuevo siglo de Oro —artes, letras, pensamiento— de nuestro siglo XX.

Homenaje a Ortega, sin duda, y homenaje a un hombre que, como él lo decía de Descartes, fue una de las conciencias más "buidas", es decir, aguzadas, de lo que va de siglo y ya va mucho de este siglo.

Ortega se inscribe en una situación, una "circunstancia" europea y, más específicamente, española. Se trata de la España del 98 —fecha ideal más que real—, a la cual pertenecen, ¿quién lo ignora?, Unamuno, Valle Inclán, Azorín, Antonio Machado y, en el conjunto de Iberia, Oliveira Martins, ligeramente anterior, Joan Maragall, el poeta del mar y del *Canto espiritual,* el nombre de Ortega se alía, cronológicamente —años más, años menos— a los de Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Martínez Estrada.[5]

A su vez, y esto es especialmente importante, en esta casa de Fortuny que fue la primera Residencia de Estudiantes, tanto los pensadores del 98 como Ortega fueron posibles, por así decirlo, gracias al movimiento callado, esforzado, eficaz que provenía del krausismo, de Francisco Giner de los Ríos, de Manuel Bartolomé Cossío. Difícil sería entender lo que los españoles han tenido de modernos sin recordar hoy, aquí y ahora a los krausistas —también al primero de ellos, Sanz del Río. Maestros de vida austera, tolerante, los krausistas soñaron

[4] Véase el capítulo IV.

[5] Es decir, en la generación justamente posterior a la llamada del 98.

—lo digo con Antonio Machado— "un nuevo amanecer de España". Ortega fue, en esta España enriquecida, primero entre pocos pares por lo que toca a la filosofía y a otros asuntos más. Al recordar a sus antecesores, con los cuales no siempre estuvo de acuerdo, la figura de Ortega cobra todo su valor.

Más importancia cobra Ortega todavía si recordamos que, algo de la misma manera en que los poetas del 27 surgieron de Juan Ramón, aunque cada uno de ellos fue la original, existe una vigorosísima generación de filósofos que mucho le debió a Ortega.

Xavier Zubiri, sin duda pero también Joaquín Xirau, mi padre y maestro cuya obra selecta acaba de publicarse en Barcelona y cuyas raíces se encuentran en Cossío y Ortega; José Gaos, formador de tres o cuatro generaciones de filósofos mexicanos, —Gaos, también maestro mío—; Juan David García Bacca, introductor de la lógica matemática en España, metafísico y creador de toda una escuela en Venezuela; Eugenio Imaz, primer ordenador de la obra de Dilthey —primero en el mundo— y autor de dos libros de excepción sobre el pensador alemán, María Zambrano, enamorada de la poesía y del "ordo religiosus". También una generación más joven estuvo influida por Ortega: José Ferrater Mora, Julián Marías, Paulio Garagorri, José Luis Aranguren.

Sí, los pensadores que tuvieron que exilarse o, lo digo con Gaos, "transterrarse", como a los que permanecieron en España mucho le deben a Ortega aunque cada uno de ellos anduviera después por caminos propios. Hay que decirlo, esta generación está hoy olvidada. No merece estarlo. Cuando se estudie en su conjunto se verá que fue creadora, renovadora y viva.

Y también mi generación, las de quienes no tuvimos oportunidad de conocer a Ortega, leímos y releíamos, "pasamos y repasamos", su obra por influencia de nuestros maestros entre los cuales debo citar a un mexicano de primera: Samuel Ramos.

Pero pasemos ya a la obra de Ortega, en esta casa rebosante de vivencias y emociones, llena como está de recuerdos, de presencias y, si puedo hablar así, de recuerdos futuros.

En las páginas que siguen me ocuparé de esta etapa última aunque debo advertir que en ella se presentan renovadas ideas que pertenecen a la segunda, a la del llamado "perspectivismo". En cuando a los

términos "razón histórica" y "razón vital", Ortega es del todo explícito ya a partir de su *Guillermo Dilthey y la idea de la vida.* Escribía Ortega: "La idea de la *razón vital* representa, en el problema de la vida, un nivel más elevado que la idea de la razón histórica, donde Dilthey se quedó". Lo que condujo a Ortega a concebir una razón histórica fue precisamente esta vida nuestra o, más exactamente "*mi* vida", "mía" por concreta.

En algunas ocasiones, cuando analiza el pasado filosófico, Ortega parece hacer destacar la noción de "la razón histórica", pero esta razón no deja de ser vida, pasado vivo, redivivo y revivido, narrado en el ahora, en el presente.

"Narración"; la palabra no es casual ni ociosa. La narración forma parte decisiva del método de Ortega. A ella debemos dirigirnos para mejor entender vida y razón.

A los veintidós años, Ortega escribía desde Leipzig a Francisco Fernández Ledesma: "Ahora iba a discutir valientemente esa división —que juzgo sin fundamento—, hecha por Unamuno entre vida y literatura y ciencia". El estudiante que era entonces Ortega no podía aún barruntar lo que sería, filosóficamente, su intuición fundamental: unir la vida y la razón. En la frase anterior parecería, sin embargo, que Ortega ya tenía una idea muy clara: no existe motivo alguno para separar la vida de la literatura ni de la ciencia —más tarde "ciencia" habrá de transformarse en "razón".[6]

La verdad estrictamente histórica y biográfica —no biológica— es que Ortega, según él mismo habrá de decirlo, descubrió un riquísimo filón en la filosofía de Dilthey aunque en Dilthey no se encuentre —y ésta es la diferencia entre los dos filósofos— la idea de que la vida puede ser racional y la razón puede ser vital. Con el tiempo habrá de añadirse a esta razón la razón histórica. Tengamos en cuenta que la razón histórica no podría existir sin la vida y que por lo tanto la historia es la manifestación de la vida, del pasado convertido en presente.

Me referiré a la razón vital y a la razón histórica —a esta última,

[6] La palabra "ciencia", como se verá, adquiere en Ortega otro sentido.

sobre todo, en cuanto remite a la historia de la filosofía. Antes es necesario referirse al método de Ortega porque no se ha visto suficientemente en relación a su filosofía, a lo que se ha llamado, con una palabra no hermosa pero eficaz, "raciovitalismo".[7]

Ortega y Gasset nunca escribió —todos lo sabemos— relatos o ficciones.[8] Pero el estilo de Ortega es frecuentemente el del narrador. La palabra "narración" podría hacernos pensar en el método de la fenomenología, el método descriptivo de Husserl. Pero Husserl pretende, ante todo, describir esencias y esta descripción es la que hace decir a Ortega que Husserl es el último de los idealistas. En la filosofía de Ortega, toda ella movilidad y dinamismo, no existen esencias inmóviles sino vivencias razonadas y razones vividas. Además, Husserl pensaba, como en su tiempo lo pensó Descartes, que la filosofía debe evitar toda presuposición; Ortega, por su parte, piensa que la filosofía asume las filosofías pasadas: el racionalismo del siglo XVII, la fe de la Edad Media, la transparencia que fue Grecia.

El método de Ortega es descriptivo y, por serlo, da razón y cuenta de lo único que tenemos, de nuestra vida real, de nuestra vida presente. Gramaticalmente existe un presente narrativo; también existe en filosofía. Ortega quiere estar siempre atento al presente. En *Historia como sistema,* Ortega escribía: "el razonamiento esclarecedor, la razón, consiste en una narración" y añadía: "frente a la razón físico-matemática, hay, pues, una razón narrativa. Y esta razón es *hacer* o, más claramente —tal es la condición humana— hacerse, *quehacer*. La razón narrativa es, por tanto, todo un "programa de vida" que cada quien puede construir a pesar de obstáculos externos, internos o, frecuentemente interno-externos. La narración por excelencia de este "cuento de nuncaba acabar" *que es la filosofía.*[9] Pero la narración no agota el método orteguiano, a ella hay que añadir, por una parte el método dialéctico y, por otra, el método que, para abreviar, llamaré *retroac-*

[7] Quien más se ha acercado a hacerlo es Ferrater Mora en *Ortega y Gasset: etapas de una filosofía.*

[8] Parte de la obra de Ortega —así en *El espectador*— se acerca a la narración nada enemiga de la razón.

[9] Véase *Sobre la razón histórica* libro que contiene las conferencias de Ortega en Buenos Aires y en Lisboa. Este libro póstumo aclara mucho lo que Ortega llamaba "aurora de la razón vital".

tivo. Veamos estas formas del método no sin tener en cuenta que son parte constitutiva de la narración de este "contar o referir puntualmente" como en el *Diccionario de Autoridades* se dice.

En un libro breve y preciso —*Origen y epílogo de la filosofía*— leemos que "el arsenal y el tesoro de los errores" permite encontrar verdades siempre que nos demos cuenta que el error es una verdad incompleta, una semi-verdad. El filósofo tiene que proceder por tanteos hasta que la verdad se le vaya revelando, se le vaya mostrando, es decir, cuando concebimos la verdad como *Aletheia,* como develación. Para alcanzar la verdad no utiliza Ortega el método que procede por "implicación", típico de las matemáticas. Prefiere la dialéctica siempre que por "dialéctica" no entendamos el método hegeliano o marxismo que Ortega considera huecos y, sobre todo, abstractos. Ver dialécticamente es, para nuestro filósofo, pasar por una suerte de secuencia natural, describir las "series dialécticas" que circulan de un pensamiento a otro. En *Origen y epílogo de la filosofía,* Ortega analizar la historia filosófica.[10] En este caso, por cierto, ejemplar, Ortega muestra cómo esta historia se pone de manifiesto en una larga serie constituida a su vez por "series dialécticas" que entrañan *progreso*: cada nueva época filosófica añade algo, a veces algo esencial, a las épocas que le precedieron. En este sentido toda filosofía *nos es* presente, "*nos sigue pasando a nosotros* que la estamos *repasando* de continuo" lo cual, es nada más, nada menos que una forma de narrar, de narrar la historia en el único tiempo en que es narrable: el ahora, el hoy, el presente, "mi vida", nuestra vida. En última instancia, aunque esto no deje de ser sino un ideal, las diversas perspectivas que tenemos de la historia y del mundo remitirían a la Realidad, pero la Realidad es y será "enigmática". Conocer la verdad consiste en develar, desocultar y este conocimiento nunca alcanzará a ser completo. Ortega no sucumbe a la locura de ciertos filósofos post-hegelianos. No cree que el hombre sea su propio dios y que así alcance un conocimiento infinito, un amor

[10] El libro del cual proceden las citas que siguen, empezó siendo una introducción a la *Historia de la filosofía* de Julián Marías.. Esta historia dio pie a Ortega para que desarrollara sus ideas propias.

[11] Esta idea del hombre divinizado aparece sobre todo en la obra de Feuerbach, aunque sea frecuente en el siglo XIX. Véase por lo que toca a Hegel mi *Entre ídolos y dioses*, El Colegio Nacional, México, 1980.

infinito, una voluntad infinita.[11] La verdad es un proceso, es una forma —*la forma*— de poner de manifiesto; es de *aletheia*. Así la habían visto, en efecto, los griegos, entre ellos Parménides y también Platón. Resumo con Ortega: "*La palabra enuncia las vistas* en que nos son patentes los aspectos de la Realidad". Los aspectos y solamente los aspectos del mundo "real".

He escrito que la filosofía *progresa*. Más valdría decir que el pensamiento filosófico, que la filosofía "regresa" o, como lo dice Ortega en *Sobre la razón histórica*, que "va siempre hacia atrás".[12]

En otras palabras, si seguimos series dialécticas encontraremos que la historia de la filosofía, al retrotraerse, debe tener en cuenta el pensamiento cientifista —y entusiastamente cientifista— en el cual hemos dejado de creer como única forma de conocimiento y este pensamiento debe tener en cuenta a Descartes el cual, a su vez debe referirse a la Edad Media a la "gran fe" de la Edad Media, y así sucesivamente hacia el pasado y el pasado del pasado, un pasado que solamente tiene sentido *hic et nunc*, aquí y ahora, aunque ya no creamos en él.

El hecho es que nuestro presente es el de un modo roto —así lo llamaba Gabriel Marcel—. Hemos perdido la fe en aquello que los hombres creyeron a pie juntillas: la era de la razón, de la ciencia, del progreso. El hombre, en su historia suele perder pie en la realidad pero nuestra descreencia es, hoy en día, más grave que nunca. El mundo actual es, muchas veces se ha dicho, un mundo en crisis. ¿Qué es una crisis histórica? Al describirla en su libro *En torno a Galileo*, Ortega se refería a los cambios generacionales y moderados. La crisis de Occidente no es ya una crisis generacional; es una crisis de la humanidad entera. Dice Ortega: "*hay crisis histórica* cuando al cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convicciones de la generación anterior sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo. El hombre vuelve a no saber qué hacer, porque vuelve de verdad a no saber *qué pensar* sobre el mundo. Por eso el cambio se superlativiza en crisis y tiene el carácter de catástrofe". Por decirlo en palabras que no son de Ortega: el cosmos se convierte en caos.

[12] En lo que sigue tengo especialmente en cuenta los textos de *Sobre la razón histórica* (1943-1944).

En el siglo XX estamos en un "mar de dudas". Si podemos explicar vitalmente, racionalmente, este mar de dudas, acaso podamos prever —tan sólo prever— el nuevo alborear de otro mundo, de otro cosmos. Hasta aquí una introducción al análisis orteguiano de la crisis. Pero, de manera más viva, ¿en qué consiste la crisis nuestra? En una falla en el conjunto de nuestras creencias, en una desaparición de las creencias.

En *Sobre la razón histórica,* Ortega repite parte de lo que había escrito en *Ideas y creencias.* Pasemos al tema —tema en verdad de nuestro tiempo— mediante un par de ejemplos. Cuando abrimos la puerta de la calle no suponemos, inconscientemente o no, que nos encontraremos con un hoyanco o con un abismo; cuando una persona nos saluda no pensaremos que no existe. Tales son las creencias que nos dan confianza. Por decirlo con Ortega, en las creencias "estamos". Cuando fallan las creencias vitales o históricas (al fin y al cabo siempre vitales puesto que la historia es vida), entramos en crisis. A diferencia de las creencias, las ideas son "ocurrencias", algo que se nos ocurre, algo que "tenemos" pero que "no somos". Las ideas, cuando se desmiembran las creencias, pueden servirnos de apoyo, pueden ser como una suerte de aparato ortopédico que nos sostiene pero que está siempre a punto de desaparecer porque este aparato por sí mismo y aislado no puede confundirse con la vida de las creencias. En realidad las creencias perdidas solamente podrán ser sustituidas por otro sistema de creencias. Hoy por hoy no podemos todavía confiar en nuevas creencias por la sencilla razón de que todavía no las somos. La razón histórica podría ser una salvación pero esta nueva razón viva y vital *todavía no es.* Por lo pronto queda claro que carecemos de una creencia que fue la clave del pensamiento moderno, de fines del siglo XVI a mediados del siglo XIX:[13] la creencia en la razón, que en la Revolución francesa llegó a ser diosa, la creencia en la ciencia. Hagamos un poco de historia o, si se quiere, de razón histórica. Para hacerla es bueno seguir paso a paso a Ortega y verlo admirar a Descartes y, a la vez, discutir con él ya encaminándose hacia la razón vital. Para

[13] Estos siglos no están citados explícitamente por Ortega. Son, con todo, las que ven nacer, desarrollarse y morir todo un sistema de creencias. Tampoco es de Ortega la referencia a la diosa razón, signo acaso penúltimo —los hay más recientes— de la fe en la ciencia, la razón y el progreso.

Ortega, Descartes es "la cabeza más clara, acerada y buida que ha habido en Occidente". Es también el más destacado y preciso eslabón de la "serie dialéctica" que precede a la crisis de nuestros tiempos. Veamos la discusión con Descartes, tal como aparece en *Sobre la razón histórica.* Asediemos a Descartes punto por punto.

Punto primero. Descartes pone toda la realidad en duda para llegar a no dudar. Su duda metódica o hipotéítica conduce a mayor escepticismo que el que profesan los escépticos de tal modo que si se encuentra alguna certeza después de tal duda, la certeza será total. Descartes, como se sabe, encuentra esta certeza en el *cógito,* el "yo pienso", el "pienso = existo".[14] Pero sigamos a Ortega. Descartes, en su duda, hace la hipótesis de que si cierro los ojos la "realidad caballo" desaparecerá. Si Descartes llevara a fondo su duda tendría que suponer también que el mundo existe solamente mientras lo veo, lo cual conduciría a esta soledad que los filósofos llaman solipsismo. Pero además, el mundo que Descartes declara inexistente no deja de existir por más que cerremos los ojos. De hecho, entre mi "yo" y el mundo no existen intermediarios, sean éstos pensamientos, como en Descartes, sean imágenes-percepciones, como en Hume. En el polo opuesto a Descartes, Ortega escribe que hay una "coexistencia nuda del *yo* y las *cosas.* En nuestro quehacer vital "nos las habemos directamente con las cosas".[15]

Segundo punto. Descartes pensaba que, al anular el mundo, quedan aislados y solos —otra vez el solipsismo— el "yo" y la "duda". Ortega descree de este aislamiento. Mientras dudamos, el mundo "está ahí", y es, no un mundo separado sino el mundo que "me es". En otras palabras, existo siempre en contacto constante, vivo y flexible

[14] El famoso "pienso luego existo" del *Discurso del método* se presta a confusión. Podría parecer que Descartes establece una serie causal y que nos dice que el pensar hace que yo exista. De hecho el mismo Descartes modificó su frase para indicar que el pensamiento no causa la existencia sino que la pone de manifiesto.

[15] La discusión sigue entre los filósofos más recientes, sobre todo en Inglaterra y los Estados Unidos. Me inclino a pensar que la razón asiste a Ortega. No veo la menor necesidad para suponer que existe el árbol, que existe, después, en mi mente la imagen del árbol que mi "yo" percibe. Basta con la relación yo-árbol.

con las cosas de tal modo que puedo decir que "la flor me es flor", que el "caballo me es caballo" en un constante entretejerse de la conciencia y el mundo en el cual el "yo" vive y con el cual convive.

Tercer punto. La duda cartesiana, tal como se presenta en los libros de Descartes —otra duda fue la que de veras vivió Descartes— no es una duda vital donde, por decirlo con Ortega, andar es naufragar". De hecho vivimos "dudificándonos", palabra ésta de "dudificar" que Ortega considera, al mismo tiempo, "hórrida" y eficaz puesto que designa un vivir dudando que nada tiene de abstracto y todo de concreto.[16]

Cuarto punto. Descartes, al dudar, no se da cuenta de que, previa a su duda, previo al filósofo Descartes, está su duda vivida; la duda nace siempre de motivos o razones "pre-teóricas". Escribe Ortega: "La *duda real* y terrible es ésta otra, anterior al filosofar que lleva precisamente a Descartes a teorizar".

El análisis de las ideas de Descartes no solamente permite vislumbrar el sentido de la razón vital sino que muestra, *en Descartes mismo,* esta razón o sinrazón vivida de la cual pudo percatarse o no.

El mundo de la fe en la razón, en buena medida nacido de Descartes, se ha desmoronado. Lo cual, a pesar de las crisis en que vivimos —políticas, sociales, científicas, morales— abre ventanas a un campo nuevo y probablemente promisorio: el de la vida vivida con razón.

Escribía ya Ortega en *El tema de nuestro tiempo*: "La vida inculta es barbarie; la cultura desvitalizada es bizantinismo". No es otra la idea que, de manera más precisa y apretada, Ortega desarrolla en *Sobre la razón histórica.*

En nuestros días —hay que insistir en este punto— todo se reduce a que no sabemos qué hacer, y, al mismo tiempo, a un saber que te-

[16] Sobre la duda vital cartesiana puede verse mi libro *Palabra y silencio* (2da. ed. 1973). Al fin y al cabo resumo en él lo que nos narra Baillet, el biógrafo de Descartes. Parece claro que Descartes no fue nunca Rosacruz —lo fue Leibniz que conservaba textos de Descartes. En los tres sueños que Descartes soñó en Ulm en 1919 —la fecha es crucial— podría pensarse que hay señales de tradiciones herméticas, aunque esto quede, por lo pronto en hipótesis.

nemos que ir hacia adelante como una flecha disparada a un blanco sin que sepamos cuál es este blanco. La metáfora, es, repetidamente, de Ortega.

Sabemos que las ciencias están en crisis. Ortega tiene en esto razón. Ignoro si Ortega conocía el teorema de Gödel según el cual se demuestra matemáticamente la imposibilidad de axiomatizar la totalidad de las matemáticas. Por otra parte, la idea misma de materia se ha desvanecido y se ha pulverizado hasta reducir lo que se llamó materia a partículas inobservables y solamente reductibles a fórmulas matemáticas. Solamente, aquí, una observación de matiz. El hecho de que existan problemas en la ciencias exactas y físico-matemáticas no significa que éstas no progresen. La crisis de los principios de las ciencias no anulan el crecimiento impresionante de la ciencia moderna y de su hija la técnica. Pero existe un hecho: el hombre moderno y contemporáneo estuvo y está en crisis. Busquemos las nuevas creencias que puedan ser indicativas de un camino de salud sino de una salvación total imposible.

Somos, quiérase o no, seres pensantes lo cual ya es cosa bella y grande y en cuanto seres pensantes no solamente actuamos por medio de la inteligencia lógica. El pensamiento, curso y decurso de nuestra vida, nos hace posible, dinámicamente, ver el "mañana" o, por lo menos, asomarnos hacia el "mañana" si proyectamos y nos proyectamos, si tenemos un "proyecto de vida".

En pocas palabras, el pensamiento se dirige, a partir de nuestro "ahora" a nuestro "por-venir" puesto que, precisamente es proyecto, es decir, este lanzarse hacia adelante que es a la vez programa, avance, movimiento hocia el futuro que seremos en el algún presente. Digámoslo en otros términos. Si nuestra vida es "quehacer", si nuestra vida no es algo estático sino construcción de nuestra propia "condición humana", por decirlo con Pascal, con Malraux y con Ortega, somos responsables de nosotros mismos y ante nosotros mismos y somos corresponsables cuando nos vemos todos situados en una misma cultura por desbarajustada y alicaída que esté la cultura. Tal nuestra vida, tal, también, nuestra razón siempre que no confundamos la razón con sus productos únicamente intelectuales. Lo ha dicho muy claramente José Ferrater Mora al referirse a Ortega: "la vida debe funcionar como razón". Con lo hasta aquí escrito es ya posible precisar algo más el concepto de "vida".

Vivir es dirigirnos a la realidad concreta, no a la Realidad última que, sin dejar de estar presente es inasequible y es enigmática, tan enigmática como lo eran para Chirico sus propios cuadros. Escribía Chirico en torno a uno de sus autorretratos: "Et quid amabo nisi aenigma est?" (¿y qué amaré sino lo que es enigma?). A todos, en mayor o menor grado nos tienta el enigma de la Realidad; a Ortega le obsesiona sin que por ello, de manera irracional, se entregue a los enigmas. Y no solamente la Realidad es enigmática. Lo son muchas cosas. Por ejemplo —la observación es de Ortega— la palabra "tierra". ¿Qué es la tierra? Fue una diosa, fue el centro del sistema solar, es una diminutísima pizca de nada en una galaxia entre millones de galaxias, es el campo que cultiva el campesino. No, no es del todo claro el sentido de esto que llamamos "tierra"; menos claro aún el sentido de lo que llamamos Realidad. Ortega no es realista; tampoco es idealista. No piensa que todo pueda reducirse a una trivial afirmación de que *lo que es* sea únicamente lo que "está ahí" ni, ya lo vimos, quiere encerrarse en el solipsismo, la soledad del filósofo.

La vida, la verdadera vida, a la vez razón y pensamiento, consiste en "encontrarse en determinadas circunstancias y estar siempre haciendo algo para sostenerse en ellas". Y en este punto quiero afirmar algo que acaso no se ha visto suficientemente. Ortega, en 1940, sigue siendo tan "circunstancialista" como lo fue en 1914. Estamos ligados a las circunstancias lo cual no significa que dependamos exclusivamente de ellas. Por otra parte vivir, hay que repetirlo, no es abandonar la razón ni aún la razón pura. Escribe Ortega: "La razón pura tiene que ser localizada en la razón vital". La vida, pasajera, huidiza, prometedora no sabemos todavía si de una crisis definitiva o de una crisis de nacimiento, admite y debe admitir el intelecto. Dice Ortega:... "nos hemos decidido por el método intelectual, por el pensamiento racional o lógico". Tal decisión es clara a partir de *Ideas y creencias* y, con mayor precisión en *Apuntes sobre el pensamiento.* Una filosofía "que sea filosofía", "tiene que admitir a este hombre poco popular que llamamos 'intelectual; el intelectual que "hace vacío de sí mismo para que entre la verdad". Y el pensamiento también es y debe ser "responsable" de su hacer dinámico y crítico. Así escribe Ortega. He querido ser... cuestionante y, por lo tanto, cuestionable". Pensar es decisión y es voluntad y el filósofo, por definición, el ser comprometido aunque este compromiso no sea, como lo será en Sartre,

en Mounier, de orden social. Responsabilidad, es decir, llevar el peso del pensamiento propio. Así la vida, como escribe Ortega en *Historia como sistema* es renuncia "...al eleatismo —la inmovilidad— de los espiritualismos modernos, sean los de Descartes, sobre todo, de Hegel". Es, en cambio, aceptación del inventarnos a nosotros mismos, y, de una libertad a la cual, como dirá Sartre, estamos "condenados" ("Nous sommes condamnés à être libres"), o, al decir de Ortega, a la cual estamos lanzados "por fuerza".

Ortega pone especial énfasis en la vida propia e individual. No es menos cierto que, al afirmarla, piensa en la vida de los otros. Ortega, en este caso muy cercano a un filósofo tan distinto a él como Martín Buber, cree que el "yo" lleva consigo al "tú", que en "mi vida" está enraizada la vida de los otros, que el "nosotros" constituye una comunidad viva con la cual están relacionadas otras personas vivas.[17]

¿Optimista? ¿pesimista? Ortega contesta a esta pregunta de manera realista en *La idea del principio en Leibniz*: "La vida es la unidad real y antagónica de esas dos dimensiones entitativas: muerte y constante resurrección o voluntad de existir, *malgré tout,* peligroso y jocundo desafío del peligro, desesperación y fiesta, en suma, 'angustia' y 'deporte' ". Ortega no desespera. Ya sabemos que vivimos en un mar de dudas pero sabemos también que "la duda vive alojada dentro de la certeza como la larva del insecto en el fruto". Esta certeza podrá renacer si *estamos* en nuevas creencias: las de la razón histórica o, puesto que la historia es vida, las de la razón vital.

Una pregunta es ahora inevitable; una pregunta que se han hecho lectores y críticos de Ortega: ¿puede decirse que Ortega fuera relativista?; ¿hasta qué punto creyó que el pensamiento es puramente "circunstancial" y, en este sentido dependiente de éste o aquel lugar, de aquel o este tiempo?; ¿hasta qué punto su obra niega los valores universales?

La verdad es que Ortega nunca *quiso* ser relativista, que siempre anduvo en busca de certidumbre y que éstas, si seguimos el argumento de *Apuntes sobre el pensamiento,* únicamente pueden encontrarse en el conocimiento "siempre que éste ponga de manifiesto que la realidad "específicamente humana" tiene una auténtica "consistencia". La

[17] La idea de la presencia del "tú" en el "yo" se encuentra ya en Fichte y en Kierkegaard; más cercano en el tiempo, en Emmanuel Mounier.

"consistencia" produce certidumbre, cuando sabemos que tal o cual cosa no se reduce a ser una esencia —palabra que Ortega desecha— sino que, más vivamente, "consiste" en ser tal o cual. Pero la pregunta permanece: ¿es la filosofía de Ortega una forma de relativismo. Existe un hecho: Ortega nunca dudó de las verdades universales. Un triángulo, una ecuación, un enunicado euclidiano o no tienen "consistencia". Lo mismo hay que decir de los valores. Las verdades "están ahí", ante nosotros y en nosotros que tenemos que develarlas. Es posible que los hombres no perciban estas verdades y es aun posible que sean a veces inalcanzables —así la Realidad— a menos que nos creamos, dioses o ángeles. En resumidas cuentas: la filosofía de Ortega no niega la Realidad; niega la posibilidad de abarcarla totalmente.

Ortega, con la fe puesta en la razón vital y, por consiguiente, en la razón histórica, vio la vida y la historia como herencia y escribía, al hablar del futuro como herencia, nunca del todo previsible, nunca ya sabido de antemano que "llegamos a ver surgir ante nosotros la razón histórica, sin conseguir ingresar en ella". Pensaba Ortega que en la convivencia de vida y razón alboreaban y que esta convivencia era necesaria si el hombre de Occidente —la humanidad entera— quería volver de verdad a vivir. Sígamos buscando el sentido de la vida para que se nos devele, para que nos sea *aletheia*, es decir, verdad. Hay que decirlo con palabras de Ortega, muy precisas en *Origen y epílogo de la filosofía*: "*Aletheia* significa *verdad*. Porque verdad ha de entenderse no como una cosa muerta, según veintiséis siglos de habituación ya inercial, nos lo hacen hoy entender, sino como un verbo —verdad como algo viviente en el momento de lograrse, de nacer: en suma, como acción. *Aletheia* = *verdad* es, dicho en otros términos vivaces de hoy: *averiguación*, hallazgo de la verdad sea de la verdad desnuda tras los ropajes de falsedad que ocultaba. Lo desnudo es la realidad y el desnudarla es la verdad, averiguación o *aletheia*". Y si la verdad es develación, desocultamiento, como en Parménides, en Platón o, en nuestros días, en Heidegger, podemos acercarnos al enigma, a la Realidad inagotable por definición.

Toda cosa se presenta bajo un primer aspecto que nos conduce —"serie dialéctica— a otro aspecto de la cosa. No es sorprendente que en algunas ocasiones Ortega entrecomillee las palabras "cosa" y "realidad". Así Ortega indica, a la vez, que podemos aproximarnos a realidades y cosas pero que no podemos siempre apresarlas del todo.

En otras palabras, si nos "paramos" ante cada aspecto de una cosa y seguimos pasando a otro aspecto contiguo al primero y los mantenemos "presentes", podremos, *idealmente* —no siempre *de hecho*— "*integrarlos* en una vista suficientemente total para el tema que en cada caso nos ocupa". Lo que no quiere Ortega es convertirse, como Hegel, en una suerte de "ventrílocuo del absoluto", en una suerte de mediador entre Dios y el hombre casi deificado, llámese este mediador *agelos* o *daimon*. Escribe Ortega: "*Conocer*, en su postrera y radical concreción es dialéctica *dialegein, ir hablando precisamente de las cosas. La palabra enuncia las vistas en que nos son patentes los aspectos de la Realidad*". Y este ver a ojos vistas es una lucha permanente. Por esto Ortega escribía en *Meditación de pueblo joven*: "Ni un individuo, ni un pueblo puede vivir sin problemas; al contrario, todo individuo, todo pueblo, vive precisamente de sus problemas, de sus destinos. La vida histórica es una permanente creación".

Creación, vida, razón, historia, lucha por la razón histórica, tales son los ejes de la obra filosófica de Ortega y Gasset. Hoy, a cien años de su nacimiento sabemos que Ortega quiso vivir pensando, pensar viviendo y *leyendo* el mundo con aquella lectura "pensativa" que le llevó, de joven, a bien leer el *Quijote* y a partir del *Quijote* para sus propias meditaciones.

Razón y vida; puede aceptarse sin duda ésta ecuación. Yo añadiría que el pensamiento es también, y lo es fundamentalmente, poesía y amor, imagen y eros. Me inclinaría más que Ortega a una lectura de la realidad, más poética, sin dejar de ser filosófica. Por otra parte, ¿cómo olvidar la presencia de lo sagrado, de los dioses, de Dios? Pero éstas son mis "ocurrencias" o ¿serán mis creencias? No vienen ahora al caso. Volvamos a Ortega.

Desde su "circunstancia" y, partiendo de ella, más allá de tiempo y circunstancia, Ortega fue probablemente, y ante todo el que nos dijo:

"Cada hombre tiene una misión. Donde está mi pupila no está otra. Somos insustituíbles. Somos necesarios".

II

VELAZQUEZ, GOYA

DOS "BIOGRAFIAS"

No solamente por los ojos percibimos un cuadro. La vista es, sin duda, el sentido privilegiado para quien contempla la obra de un pintor. Permite, complementariamente, que nos acerquemos a la tela —al muro, al cartón, a la tabla— y que nos alejemos de ella. En pocas palabras, el ver y el mirar, son contactos, aproximación y distancia, "vivencia" y respetuoso miramiento. Pero si la pintura reclama los ojos reclama también otros sentidos, entre ellos y muy principalmente, el tacto. La pintura es materia y está hecha para ser tocada aunque sea el ojo el órgano que nos trasmita volúmenes, superficies, texturas. El cuadro está ahí, frente a nosotros para ser visto y tocado por los ojos del tacto. Pero, ¿hasta qué punto el cuadro existe? Más exactamente: ¿cuál es el sentido de la existencia y no existencia del cuadro?

Por poco que escudriñemos, podremos darnos cuenta, por una parte, de que el cuadro es una presencia, toda hecha de colores, imágenes, líneas y otras "materias". Por otra parte, si el cuadro es una forma de comunicación ésta puede cesar y de hecho cesa. Podemos imaginar un museo desierto. ¿Dónde está el sentido de la obra?; ¿existe el cuadro cuando, al cerrar el vigilante la puerta, la sala o el museo quedan vacíos? El problema no es metafísico, aun cuando podría serlo. No significa que declaremos inexistente el cuadro cuando dejamos de percibirlo, significa que esta cosa física que es la obra subsiste de la misma manera que el mundo subsiste aun cuando cerremos los ojos. Este Rafael o aquel Picasso *siguen siendo,* pero dejan de ser vías de comunicación entre quien los pintó y quien los observa para hacerlos suyos.

Pero, ¿qué significa decir y afirmar que el arte es comunicación?; ¿cómo comunica?; ¿a quién comunica? Es necesario intentar una respuesta a estas preguntas antes de ver lo que Ortega piensa de Velázquez.[18]

Decir que el arte es comunicación significa, en primer lugar, que es relación viva entre el sujeto que lo pintó y el que aquí y ahora lo mira. Preguntarse cómo comunica una obra plástica —el problema sería similar aunque no idéntico en la poesía— quiere decir que existe algo como la intersubjetividad; la tercera pregunta admite y requiere igualmente una relación entre sujetos.

Consta que Ortega veía el arte como una forma, acaso la más vital, de comunicación. Ignoro, sin embargo, si habría aceptado o no lo que escribo ahora en este preludio a los análisis orteguianos de Velázquez.

La comunicación es intersubjetiva o no es. Cada hombre es un sujeto; decir que es un "yo" es una abstracción. Ser sujeto significa que el hombre es un ser vivo que, matizadamente tiene su propia forma de ser sin dejar de estar en contacto con los demás. Subjetividad significa así diversidad. Cada sujeto percibe de manera distinta, por poco distinta que ésta sea, a los demás sujetos. Consideremos brevemente el caso de la amistad. ¿Es posible pensar en una amistad entre individuos totalmente idénticos? No parece haber, por lo pronto, amistad entre los robots. La amistad es respeto, reunión de diferencias y, por ser diferente la reacción de Pablo y Pedro ante los mismos hechos, ideas, sentimientos, la amistad puede enriquecerse y enriquecer a cada uno de los amigos. Lo mismo sucede en el caso supremo de la amistad: el amor. El enriquecimiento amoroso procede de diferencias entre los amantes. Así también en las artes. Tenemos que admitir que existen semejanzas entre quien percibe la obra y quien la creó y que existen semejanzas entre personas varias que perciban la misma obra. Sin un mínimo de semejanza en el percibir la comunicación misma quedaría rota. Pero lo que es igualmente necesario es percibir éste o aquel cuadro de manera matizada y diversa. En otras palabras, el

[18] Ortega escribió tres *Introducciones a Velázquez*: me referiré ante todo a la primera —publicada en alemán en 1943—, sin olvidar la de 1947 —conferencia en San Sebastián— ni la de 1954 apareicda en un número de *Revista de Occidente*. Estos textos y otros más en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1980.

espectador contribuye a la obra y puede, hasta cierto punto, recrearla, hacerla suya sin dejar que deje de pertenecer al otro. La relación entre sujetos vivos remite así, a semejanzas y diferencias; nunca meras diferencias ni puras semejanzas. Tal podría ser un esbozo —tan sólo un esbozo— de las relaciones entre personas y de éstas con la obra de arte.

Pasemos ahora al Velázquez de Ortega sin olvidar que —lo veremos en el capítulo próximo— varias de las ideas expresadas en los textos velazquianos parten en cierta medida, de lo que el filósofo había escrito ya en *La deshumanización del arte.*

Ortega inicia la *Introducción a Velázquez,* de 1947, con una serie de datos biográficos amplia y precisa —tan amplia como la parquedad de datos acerca de Velázquez permite. No repetiré aquí lo que Ortega narra con suma claridad. Haré solamente mención de algunos de los comentarios que Ortega introduce a veces entre líneas, en esta primera parte biográfica. Sorprende a Ortega, con razón "lo poco que pinta Velázquez". Esta parquedad implica cierta "parsimonia", "calma", "flema". Lo cual no se debe a falta de tiempo —lo tuvo de sobras en la Corte— ni a dificultad en el pintar; Velázquez pintaba con rapidez. El hecho, paradójico solamente en apariencia, es que, por decirlo con Ortega, "Velázquez no quiere, no ha querido nunca ser pintor". La observación es aguda. Velázquez, verdadero señor, estaba a las órdenes del rey y, por lo menos en el caso de los retratos, siguió la voluntad del rey y de la Corte. Nada de esto significa que Velázquez careciera de "vocación". La tenía, pero la tenía con señorío y, al decir de Ortega, con cierta actitud distante. Velázquez no quiso ser pintor como los otros, tal vez porque, desde muy joven, tuvo su vida resuelta al ser requerido como pintor de la corte. Velázquez fue envidiado. No parece haberle hecho mella la envidia. Ortega cree percibir en Velázquez una cierta actitud de desdén. Pero olvidemos datos y fechas. Recordemos que lo que Ortega pretende, después de la biografía inicial, es hacer una verdadera biografía, es decir, tratar de penetrar en la intimidad de Velázquez, en su biografía, en un "programa de vida". recordemos que Ortega quiere ver la realidad bajo la especie de la "razón vital".

Entender un "plan de vida" es atender a la vocación, las circunstancias y los elementos de azar que existen en toda vida humana. La vocación es indudable en el caso de Velázquez. Habría que añadir que esta vocación recibió un fuerte apoyo si tenemos en cuenta que Veláz-

quez contó, desde adolescente, con la ayuda de su familia. Este mismo apoyo habría de encontrar, a los veinticuatro años, cuando lo nombran pintor de la Corte. Además, el azar —ser protegido del Rey y del Conde-Duque de Olivares le evita la cotidiana lidia con otros pintores. Encerrado en un museo, Velázquez es una persona libre, cuya única obligación es la de pintar retratos. Pero, en este caso, ¿por qué Ortega afirma que Velázquez tuvo que luchar contra su "circunstancias"?; ¿cuál fue ésta su "circunstancia"? Sospecho que fue la "circuntancia" pictórica. Velázquez se enfrenta a una tradición plástica que proviene de Italia. En su adolescencia pinta en su Sevilla natal, "bodegones" y el bodegón es, al decir de Ortega, "la trivialidad pintada". Tiene razón Ortega, existe en este Velázquez la influencia de Caravaggio, el primero que hizo objeto de pintura lo "natural". En este punto habría que añadir que la revolución —"subversión" la llama Ortega— que significó en aquella época pintar bodegones en cierta manera sitúa a Velázquez en su momento y contra su momento. Velázquez se aleja del ideal de la "belleza" italiana, pinta pocos cuadros religiosos —lo que alguien deja de hacer es también una característica definitoria—, pocos cuadros de "historia" y de mitología.

Velázquez tiende al "realismo". Pronto veremos el sentido de este realismo pero antes hay que precisar qué significó el ideal de la belleza y recordar que, antes que Velázquez varios pintores, flamencos y holandeses, habían ya renunciado a la belleza. En cuanto a que los cuadros de Velázquez nunca parezcan estar terminados es asunto que discutiremos más adelante.

Ciertamente, el renacimiento anduvo en poz de la Belleza. ¿Qué significaba este amor hacia lo bello? Significaba, sin duda, un retorno a las formas clásicas; pero, ante todo, una nueva lectura de Platón —el del *Fedro*—, de los pitagóricos y de Plotino. No era necesario que los pintores hubieran llevado a cabo esta lectura pero los pintores no estaban aislados y es prácticamente seguro que estaban influidos por los pensadores y poetas de su época. No sugiero aquí que el hermetismo presente en Ficino y, principalmente, en Pico della Mirandola y Giordano Bruno, permita interpretar a los pintores bajo la especie del hermetismo. Sostengo, tan sólo, que la idea de la Belleza, sobre todo si se toma como armonía, puede estar relacionada con las tradiciones ocultas que predominan en Italia y, sobre todo, en Florencia en los siglos XV y XVI. El ideal de Velázquez poco tendrá que ver con la

Belleza en el sentido que ésta puede adquirir dentro de las corrientes de pensamiento más o menos ocultas. De hecho, y regresamos a Ortega, Velázquez no deseó buscar la belleza en ninguno de los sentidos de esta palabra. Así, Velázquez fue realista —palabra que, como veremos, merece matizarse y aun anularse.

Ciertamente, Velázquez se ocupó muy poco de la mitología. ¿Qué significa este alejamiento de un tema que había sido definitivo en la era renacentista sin dejar de serlo en el manierismo? Apuntábamos más arriba que la obra de Velázquez frecuentemente da la impresión de no estar acabada. Razón de más, aunque sea provisionalmente, para calificarlo de realista. El mito, como dice Ortega, es un conjunto cerrado. La realidad en cambio nunca está acabada. Por esto —lo veíamos en el primer capítulo— de este libro, la filosofía es el "cuento de nunca acabar". De nunca acabar es también el arte de Velázquez, y, en este sentido, es real, es vital, es una aproximación única a la realidad de la vida.

Velázquez fue, ante todo, retratista. Lo fue, por obligación. En su caso —lo dice Ortega— el retrato fue el "principio radical de la pintura". Así puede Ortega decir que el retrato individualiza. También debe añadirse que el retrato exige cierta verosimilitud, lo cual, a su vez, remite al traído y llevado "realismo".

Pero es el caso que Velázquez, como todo pintor, "desrealiza". De hecho desrealizar es abstraer y en este sentido todo arte tiene algo de abstracto aunque no todo artista desee voluntariamente hacer pintura de la que se mal llama abstracta. Si ahora volvemos a Velázquez trataremos de precisar, con Ortega, su modo y manera de desrealizar. La observación de Ortega es precisa: Velázquez desrealiza mediante una "destreza negativa" que consiste en "prescindir". Es verdad, Velázquez parece pintar con un mínimo de pinceladas y aun, hay que reiterarlo, de pinceladas que se antojan inacabadas. ¿Velázquez realista? En efecto pero también pintor de "faunas fantasmagóricas". Velázquez, más allá de los mitos renunciados vuelve a lo cotidiano y en lo cotidiano encuentra no la poesía sino la "prosa" del mundo. Esta prosa del mundo no es la del mundo cerrado de la mitología, sino la del mundo siempre inacabado, siempre abierto de la realidad y, más concretamente, de esta realidad de realidades que es para Ortega la vida.

La "economía" de la pintura velazquiana es un hecho y cobra todo su significado si pensamos que Rubens, y muchos pintores barrocos, hacen todo lo contrario de prescindir. Pero la "economía" de medios no es suficiente para caracterizar a Velázquez. Otros pintores han sabido prescindir y, en cierto modo toda pintura, todo arte es economía. Tal vez una de las características más notorias en la obra de Velázquez sea el hecho de que, en una época en la cual todos los pintores pintan la realidad en movimiento —nuevamente Rubens sería aquí un ejemplo— Velázquez muestra un *momento* del movimiento, un gesto, una mirada, detenidos. Velázquez es, en este caso, el pintor de los instantes y por esto, al fijar el instante alcanza cierto sosiego: el que se refleja en sus espléndidas "instantáneas".

En el mes de mayo de 1983 cuando tuve la oportunidad de hablar, en Madrid sobre Ortega y Gasset, tuve también la oportunidad de volver a ver a Goya o de verlo por vez primera. Volverlo a ver: ante todo, en Madrid (Prado, San Antonio de la Florida). Verlo por vez primera: tan sólo algunas de las obras que se exponían en el Museo del Prado con el título de "Goya en las colecciones particulares madrileñas", me eran familiares. Esta exhibición fue extraordinaria y reveladora. Por lo demás asocia en mi memoria a la exposición en homenaje a Ortega en la Casa de Velázquez del parque del Retiro. En pocas palabras: esta visión renovada de la obra de Goya me llevó a verlo con redoblado entusiasmo. Naturalmente, en estas páginas, me referiré a lo que Ortega pensó y escribió sobre Goya, pero no podré evitar ciertas reflexiones, no sé si originales o simplemente nuevas para mí, hacia esta obra, una de las pocas que repetidamente merece esta palabra que hay que usar poco: obra *genial* y no solamente original aunque la originalidad haya sido la primera impresión que Goya produce en estudiosos o buenos aficionados a su creación —porque justamente de creación se trata.

En la obra de Goya están el pasado, el presente y el futuro. Acaso algo parecido podría decirse de otros pintores —tal vez del mismo Velázquez y, antes que él, casi seguramente, de Miguel Angel. Presencia del pasado: tanto el pasado inmediato (Mengs y el neoclasicismo, Giambattista Tiépolo, ¿quien murió en Madrid, y sus dos hijos), pasado mediato y no siempre de orden plástico o pictórico (la tradición española de la picaresca y, la tradición idílica tanto española como

italiana). Por lo demás, la cosa es sabida, Velázquez está en Goya, Buen discípulo y copista juvenil de sus obras. Presencia del presente: los pintores de la familia Bayeu —Goya casó con Josefa Bayeu y recibió la influencia de esta familia aragonesa con la cual tendría más tarde diferencias más o menos bien resueltas. Pero de esta presencia y sobre todo de la "circunstancia" de Goya nos hablará Ortega sin que dejemos de tener en cuenta lo que han escrito, en años recientes, Xavier de Salas y Julián Gallego entre otros. Presencia del futuro: me refiero, naturalmente, al amor de los impresionistas por la soltura de líneas y el brillo de los colores goyescos, a Manet, cuyo fusilamiento de Maximiliano de Austria tanto debe a Goya, a los expresionistas, entre ellos —la influencia es confesada— Emil Nolde y, en general el expresionismo sin olvidar a Orozco.

En pocas palabras, la obra de Goya representa una continuidad de los tiempos de la misma manera que, por decirlo con Harold Rosemberg y Octavio Paz, representa una "tradición de ruptura".

Tal la primera impresión. La segunda, aunque no segunda en importancia, la diversidad de Goya, los múltiples "Goyas" que parecerían denunciar dispersión. ¿Es Goya un pintor disperso? Trataré de contestar a esta pregunta. Por lo pronto podría pensarse que Picasso es un pintor disperso aunque en verdad no lo sea. Lo que sucede es que Goya es un pintor que poco a poco se aventura por nuevo caminos y en este sentido —solamente en este sentido— es también moderno o incluso, contemporáneo nuestro.

Hasta aquí dos impresiones vivamente sentidas. Habremos de precisarlas. Antes es necesario recordar al Goya de Ortega y Gasset —no sin que al exponerlo aparezcan algunas observaciones mías—. Volveré después a Goya, un Goya que siento y percibo; un Goya para cuyo entendimiento los *Papeles* de Ortega resultan indispensables, aunque a veces no suficientes.

Ortega ve a Goya, con sobrada razón, como "el monstruo de los monstruos". Ante la pintura de Goya y, en general, ante la plástica, Ortega proclama su ignorancia que llama, imitando a Nicolás de Cusa, "docta ignorancia". La verdad es que Ortega sabía mucho más de pintura de lo que, con ironía, pretendía Ortega mostrar. Partamos de esta ignorancia docta.

Ortega está en lo cierto: no es bueno limitarse ni aun aceptar la falsas leyendas acerca de Goya —Goya castizo, Goya aventurero en

amores, y parrandero entre otras cosas más. Lo cual no quiere decir que no aceptemos el Goya festivo —el que ha descrito de "greguería" en "greguería" Ramón Gómez de la Serna en su estudio sobre Goya, curiosamente escrito en los mismos años que el Goya de Ortega. Goya festivo, nadie lo duda. También Goya trágico y sombrío, aspecto que no atrae especialmente a Ortega.

El hombre empieza por ser optimista; solamente la vida le mostrará la falacia de su optimismo "natural". Cuando vemos la pintura de Goya, contrastada aquí con la pintura difícil del Greco, somos optimista. Pero esta facilidad con la cual se nos presenta Goya es engañosa, porque Goya tiene un mucho de misterioso o, como prefiere decir Ortega, de "enigmático".

Como todo hombre, Goya se fue forjando un "estilo de vida" y este estilo vital surge de una "intención" por parte de cada persona. Escribe Ortega: "La vida del pintor es la gramática y el diccionario que nos permitiría, si la conociésemos, leer inequivocamente su obra". Afirma Ortega, acaso de manera discutible, que la pintura de Goya, vista "en su totalidad", muestra al pintor "distante" de su obra. Algo parecido pensará años más tarde Xavier de Salas, aunque no tan radicalmente como Ortega. La mejor manera de acercarse a la "intención" de Goya —aunque nunca llegar a darnos un conocimiento exhaustivo acerca de su obra— sería la de trazar un inventario de los temas tratados por el pintor y, aquí como en el caso de Velázquez, de aquellos temas que nunca le ocuparon. Además, es necesario conocer el "oficio" del pintor o, más precisamente, conocer qué significaba para Goya esta vocación que se le dio, como por un acto de gracia, desde su niñez y, algo más tarde, en sus aprendizajes zaragozanos.

¿Qué es lo que Goya ha dejado de pintar? No es fácil decirlo ni, en su caso, es fácil proceder recordando los temas ausentes de sus obras. "Ha pintado todos los temas divinos, humanos, diabólicos y fantásticos". Ortega atribuye esta proliferación temática a la capacidad técnica del pintor y, por lo tanto, a que Goya se "sentía capaz de todo". Es posible que así fuera aunque al escribir sobre esta riqueza y esta variedad y atribuirla a capacidades especiales Ortega, prudentemente, hace preceder su análisis con un "me parece que". Y, en efecto, lo que dice aquí Ortega parece tener mucho de exacto, pero no acaba de explicar la multiplicidad goyesca.

Más dudosa es la afirmación orteguiana —ya implícita en la idea

de que Goya pinta a distancia de sus objetos— según la cual Goya no estaba involucrado en sus temas. Pero seamos justos con Ortega. Por una parte escribe: "Goya no tiene relación directa y personal con sus temas durante la mayor parte de su vida", pero después matiza su aserto cuando sugiere que Goya estuvo mucho más involucrado en su obra en años relativamente tardíos.

Mucho más dudosa *me parece* la afirmación de Ortega cuando escribe contundentemente, que, al pintor o dibujar temas trágicos, Goya "los pinta precisamente *porque* son temas humanamente negativos" y añade que Goya, en esta vertiente "negativa" de su obra carece de "humana simpatía" hacia los temas (fusilamientos, brujas, aquelarres, majas, asaltos, caprichos, colosos...). Precisemos algo más. Ortega no sostiene que Goya carezca de simpatía. Goya fue, precisamente, "impetuoso" y estuvo lleno de "calor humano". Volveremos sobre el tema. Por ahora sigamos persiguiendo al Goya de Ortega.

¿Es Goya un pintor que rompe con su tiempo? Existe en su obra, sin duda, una doble ruptura: en la forma y en el abandono de las veladuras. Con todo esto no es una novedad a fines del siglo XVIII cuando otros pintores hacían también lo que intentaba hacer Goya.

Goya tuvo, como lo afirma claramente Ortega, un desarrollo lento, aunque sospecho que si nos fijamos en sus obras y en los títulos de sus obras, no es probable que, como lo dice Ortega, no fuera "de suyo una cabeza clara".

Durante sus primeros años de pintor Goya fue "balbuciente". La obra genial de Goya se inicia cuando llega a la Corte madrileña, de la cual será oficialmente pintor, donde además tratará con todo un mundo intelectual cuyo nombre es el del "iluminismo", el de la "Ilustración". Además Goya tuvo noticia de la importancia de la Revolución Francesa, y experiencia de la era napoleónica, de los conflictos dentro de la corte española. Todas estas "circunstancias" influyen en el "estilo de vida" de Goya.[19]

Mucho se ha dicho que Goya es un pintor popular. Muchos temas, en efecto, proceden del pueblo que le rodea. Pero la afición por lo popular no es, según Ortega, exclusiva de Goya. Es, nuevamente, un hecho de la Europa dieciochesca y, en última instancia, podrían tra-

[19] Notará el lector la coherencia del pensamiento orteguiano. También al analizar la pintura le importa la vida, la vida con razón.

zarse sus orígenes en el siglo XVI, por ejemplo en la pintura de Caravaggio. Todo esto es cierto pero Ortega nos hace ver, con verdad, que el "popularismo" español tiene características peculiares que el filósofo califica de "extrañísimas". Lo popular, en España, invade todos los círculos y esferas, abunda el "plebeyismo" en las vestimenta de la corte misma, en los trajes, los aderezos, las actitudes y posturas, los vocablos. Esta tendencia "plebeya" —Ortega no usa esta palabra de manera peyorativa— aparece en el teatro donde empiezan a nacer los sainetes y las zarzuelas, en la obra de un Moratín, amigo de Goya, y en la fiesta de toros que se establece como tal —el tema será una constante en la obra goyesca— a fines del siglo XVIII. Al llegar a Madrid, Goya se encuentra con una doble "circunstancia": la de una mayoría plebeya o inclinada al plebeyismo y la de una minoría ilustrada, presidida, en buena parte por Jovellanos, cuyo retrato pintó Goya.

Nada de lo anterior permite suponer que Goya se entregue al "plebeyismo" ni, menos aún, que trate de llevar una vida plebeya.

Pintor en la Corte y desde 1786 pintor del rey, Goya en verdad no anda con toreros, aunque sea a veces un "aficionado" y aun lo que se llamará un "aficionado práctico"; Goya no tiene aventuras amorosas con actrices, ni sucumbe al "bullicio madrileño". Como pintor del rey, es, ante todo, un retratista —habremos de ver, más adelante, la importancia de sus retratos y acaso, sobre todo de sus autorretratos. Escribe así Ortega acerca de este Goya protegido por la Corte y alejado del plebeyismo por sus amigos ilustrados: "Los retratos van a ser el barlovento que lleva a Goya a alta mar". Lo cual quiere decir, entre otras cosas, que Goya no es, como a veces se han pensado, un pintor únicamente espontáneo. Es un hombre que tiene, al decir de Ortega, una "idea" que le conduce a ver la vida como una "construcción" y no como un "dejarse ir". Sin duda, el tema es orteguiano; el hombre es, ante todo, esfuerzo, drama, vida, quehacer. Lo cual no denota que estas ideas acerca del hombre que Ortega desarrolla a lo largo de su filosofía no puedan ser aplicables a Goya.

Resumo con Ortega; Goya sigue una idea, por vaga que ésta sea y, al seguirla se encuentra entre la "persona Goya" autor de la "obra Goya" un conflicto. Escribe Ortega, "conviven. . . —dos hombres antagonistas— el temperamento elemental y la mente confusa del aldeano frente al nisus, el impulso hacia lo alto y selecto de lo que su talento

artístico es sólo una manifestación". En suma: *están* en la persona y obra Goya una contraposición, un conflicto, y acaso —hay que preguntarlo— ¿un drama?

Hasta aquí, de manera muy resumida, lo que Ortega nos dice de *su* Goya, de lo que él llama, con plena conciencia de *un* Goya y no *del* Goya, articuladamente determinado.

¿En qué ha contribuido Ortega para aclararse a Goya? Por lo menos en lo que sigue:

1.—En desmitificarlo al hacer del pintor un hombre de carne y hueso y no un inventado y castizo aventurero de sus tiempos;

2.—en hacernos ver a Goya cara a cara, (no hay otra manera de ver a Goya), y

3.—en incorporarlo a su idea del hombre y así hacer de Goya un personaje vivo, hecho de vida y razón, es decir, en integrar a Goya en parte del modo ortegiano de ver al hombre en su "circunstancia", su razón viva, su vida dentro de un tiempo que, por estar en un tiempo, logra con frecuencia superar los tiempos o, si se quiere, ahondarlos hasta tal punto, que en *este* ahondar de *este Goya* concreto y vivo están su tiempo y todos los tiempos. Volveré a referirme a Ortega. Me permito, ahora, algunos comentarios que tal vez llevan a *un* Goya que se aproxima, determinantemente, a ser Goya. Por lo pronto, en lo que sigue estoy seguramente influido, de manera más o menos profunda, por Gómez de la Serna, Glendining, Xavier de Salas, Julián Gállego, el más o menos improbable *Goya y la revolución imposible* de Gwin A. Williams, *Goya y la revolución imposible* y, primeramente y definitivamente, por esto que al decir de Ortega, no hacemos sino que se nos hace: ver la obra de Goya.[20]

[20] Véanse, Gómez de la Serna, *Goya, y su España* (Madrid, 1950), Xavier de Salas *Goya* Milán Nueva York, 1979, Pierre Cassier, *Goya, Pintor del Infante D. Luis,* Nigel Glendinning, *La fortuna de Goya;* Julián Géllego, *Los retratos de Goya,* éstos tres últimos en el catálogo a *Goya en las colecciones madrileñas,* Madrid, 1983. Pueden verse, además: J. Ademar, *Goya,* París, 1941; Ch. Baudelaire, *Quelaues caricaturistes étrangers,* París, 1868 (para este asunto remito al libro de Gómez de la Serna), M. Castillo, *Goya peintre de lui même,* Paris, 1964; Eugenio d'Ors, *Goya y lo goyesco,* Madrid, 1946; J. Géllego, *Los autorretratos de Goya,* Zaragoza, 1978; P. Gassier, *Goya,* Ginebra, 1955; E. Helman; *Transmundo de Goya,* Madrid, 1963); J. López Rey, *Goya y su mundo alre-*

"Ars longa, vita brevis" dice la traducción latina del dicho de Hipócrates. Pocas frases son tan perogrullescamente verdaderas (perogrulladas, por cierto, que son el fundamento de verdades tanto en el *Juan de Mairena* de Antonio Machado como en varias obras de Ortega y Gasset). *And yet...* La obra de Goya es una viva, gozosa —a veces trágica— permanecia de nuestro estar en esta tierra. Una buena parte de la obra de Goya procede de un talento observador y observadoramente sanguíneo: todo lo que llamaré sus obras festivas (peleles, día de campo, juegos de niños, estos niños que Goya tanto amó y quiso). Pero, *además,* ahí están las majas, una de ellas —la desnuda— que indican venustidad (perfección de Venus ¿castellana?, ¿aragonesa?, ¿duquesa de Alba?). Y *además,* la sutileza, es decir la penetración, la penetrante delgadez —se trata de una delgadez carnal—, de sus líneas a veces casi impresionista (último cuadro, *La lechera,* de Burdeos), líneas berves, nerviosas, todas tejidas con el tejido de la sugerencia. Y además, la pulcritud —en efecto, la belleza y el esmero—, "cuidado diligente y atención suma" dice el *Diccionario de Autoridades* —de sus retratos—. este "barlovento" del cual nos hablaba Ortega. Todo esto, en Goya por el lado de la finura si esta palabra significa, como debe significar algo que es sumo, máximo, perfecto. Pero realicemos un giro de ciento ochenta grados. Ahí encontraremos al "otro" Goya, el de la sátira, la violencia, la crítica, la pasión, la ira —una ira que llegó acaso a ser desesperación—, la fiebre, la imaginación galopante, el arrebato exacto y preciso que por su doble vertiente —ardor y puntualidad—, alcanza a ser misterioso. En otros términos el Goya, también múltiple y plural de *Caprichos, Desastres,* sueños en la línea de los *Sueños* de Quevedo como decía Gómez de la Serna. Pero no solamente esto se presenta en la parte que se ha llamado "negra" de Goya: también el Coloso pintado ya pasados los sesenta años, el perro enigmático, pintado después de los setenta años, *Los horrores de la guerra,* el *Tres de mayo,* y las máscaras, las caras embadurnadas, los gestos adoloridos. Un mismo Goya son dos Goyas o aún más de dos, ya que aquí he tomado en cuenta

dedor, Buenos Aires, 1947; A. Malraux, *Saturne, essais sur Goya,* París, 1950; X. de Salas *Guía de Goya en Madrid,* Madrid, 1979; F. J. Sánchez Cantón, *Goya, su vida y sus obras,* Madrid, 1951; Windham Lewia,*El Mundo de Goya.* Madrid, 1970.

dos casos extremos —pulcritud y violencia— sin tener en cuenta los matices intermedios, o la pulcritud violenta ni la violencia pulcra. En Goya no se apaga el sol, porque el sol, por decirlo con los latinos es, al acabar el día, signo de perfección y totalidad: "sole perfectum".

Si recordamos la totalidad de la obra de Goya veremos que parece moverse, y en verdad frecuentemente se mueve, entre dos extremos. Pero hablar de extremos no es del todo exacto; ciertamente, enfermedades y convalescencias aparte, Goya se mueve, a lo largo de los años hacia una visión trágica de la vida —¿pero no era ya trágico desde los primeros caprichos?; ¿no era por otra parte refinado en las dos santas, Justa y Rufina, —obra menor sin duda— pintadas en 1917, cuando el pintor estaba a punto de cumplir los setenta años? Las cosas se complican, cuando vemos que el Goya que aquí he llamado violento, es también varios Goyas: el que pinta, al natural, acontecimientos violentos, el que los reduce a crítica, principalmente en los grabados y aguafuertes, el que aúna y reúne violencia y fantasía.

¿Dos Goyas?, ¿varios Goyas? Creo que si procedemos con paciencia veremos que existe un Goya único que se expresa de maneras diversas a partir de una "idea" —así la llama Ortega— de la realidad, de la vida, de su entorno, de su "circunstancia" varía.

Por una parte, existen, matizadamente varios aspectos de Goya, por otra, muchos son los hombres, y no solamente los artistas, que en su vida muestran facetas diversas que pueden ir de la alegría a la tristeza, del contento a la angustia. Si nos limitamos a la cultura española anterior a Goya, en Velázquez, pintor mucho más pausado, coexisten la serenidad y la visión real de enanos y niños palaciegos. Además, el lado "negro" de Goya tiene claros antecedentes no solamente en Quevedo, a quien se cita frecuentemente en relación a esta negrura, sino en la picaresca, algunas de las *Novelas ejemplares* del más equilibrado de los escritores, Cervantes, la maravillosa *Celestina*, ejemplar. Esto, por lo que se refiere a lo visto en la realidad, o lo que, aun si es invento, pudo haber sido realidad. Si se trata de Goya de los monstruos debe quedar claro que no es el primero que los pinta por original que Goya sea. ¿No pululan los monstruos en el Bosco, Bruegel el Viejo?; ¿no existen con frecuencia en Grecia, la Grecia clásica y también tormentosa?, ¿no existen en las catedrales góticas? Naturalmente, la "negrura" puede tener distintos significados en cada

época y en cada artista, pero lo que importa aquí es señalar que Goya no es el único que se aproxima a lo negro y terrible. Por lo que toca a *Caprichos, Desastres, Disparates,* —también distintos entre sí— sabemos que la sátira y la fantasía retorcida y violenta no existen por vez primera en Goya; sabemos, también, que Goya es satírico y fantástico de manera muy personal.

Dice Gómez de la Serna: "¡Hay mucha vida en una vida! Es lo que nos decimos al pensar en Goya, primera conclusión que ha de ser la última". Y añade Gómez de la Serna, quien decía tener por contertulio en *Pombo* al pintor de Aragón: "...Goya, en esos últimos años del siglo XVIII ve todo lo que ha de ver y tiene un arranque de visión osada de sus contemporáneos, porque ya los ve caducos, murientes, viejos, como lo que no se renueva ni sabe lo que va a venir".

Goya, como decía Ortega, pintó de todo. Es cierto. El Goya nacido de lo neoclásico y ligado a Mengs, pinta los juegos, las excursiones campestres, algún bodegón excepcional, parece divertirse con el "pelele", y alegremente traza la alegría de su tiempo. Gozo, alegría y afecto hacía sus personajes y su público. Este mismo Goya es el de los retratos; algunos entre ellos los de los duques de Alba, los múltiples de la Familia de Carlos IV, están entre los mejores que se hayan pintado, entre ellos esta luminosidad de telas claras y tristeza en los ojos que es el de la marquesa de Chinchón, esposa poco feliz de Godoy. No me referiré a ninguno de estos aspectos de Goya. Para adentrarme en su obra me limito a breves comentarios acerca del paisaje goyesco —muchos retratos aparecen con un paisaje que los envuelve a los sitúa—, los *Caprichos* —no tanto los *Desastres* que, por así decirlo, son "realistas"—, y los autorretratos.

Al mencionar los retratos con paisaje no me refiero a las escenas campestres —algunas esmeriladamente llenas de finura y delicadeza donde finura es perfección. Me refiero a algunos retratos cuyo fondo es un paisaje. Todavía joven, Goya pinta, azules en el vestido, transparencia en la gasa, perrito blanco, a la niña María Teresa de Borbón. El paisaje detrás del barandal: colinas de un verde sombrío, montañas verdes y ligeramente ocres, claresimas, cielo azul, con algunas pequeñas nubes. Seguramente el paisaje es real, pero con la misma seguridad puede decirse que el paisaje es inventado. Su presencia silvestre y dura contrasta con la belleza de la niña, esta niña que nos mira con

ojos de sorpresa. Distinto es el empleo del paisaje en el famoso *Carlos III*. Algo encorvado, flaco, ya viejo, escopeta en mano y perro de caza enroscado a sus pies, el rey ilustrado —el rey de Goya— destaca poderosamente en relación al paisaje ahora tranquilo, claro, abreviado para que la presencia de Carlos III sea notable y notoria. *El retrato de la Duquesa de Alba,* pintado a la edad de cincuenta y nueve años, vestido claro y transparente, amplia faja roja, nudo rojo en el pelo alborotado contrasta con una llanura ligeramente acolinada y un amplísimo cielo que llega hasta la mitad del cuadro. Recordemos, en este punto, el amor de Goya hacia la duquesa. Se muestra en los dos anillos que ella ostenta donde se leen, respectivamente, las palabras "Alba", "Goya". La mano derecha de la Duquesa señala unas palabras escritas por Goya en el suelo que dicen: "Solo Goya". Angustiado amor de madurez, alentado y, al parecer, no correspondido. Muere el Duque de Alba. Goya hace un nuevo retrato de la Duquesa, vestida de luto, cara enérgica y ¡qué dureza en los ojos! Transfondo: un paisaje tranquilo, verde, amarillo, y suficientemente esfumado y difuminado. Parecido procedimiento en el retrato de la reina María Luisa a caballo. En la familia de Carlos IV —retrato múltiple—, pintado en 1800 o 1801, no existe un paisaje por así llamarlo, real, pero existe un cuadro —lado derecho— que representa la mita de un campo lejanamente tormentoso, movido por el viento. ¿Adivinanza de tiempos graves? Nunca lo sabremos. En el *Coloso* o *Gigante* aparece en toda su potencia y prepotencia como fondo —se invierten aquí las relaciones— un paisaje negro y violento poblado de caballos, toros, personas que corren y huyen. Naturalmente, no se trata aquí de un retrato, pero, ¿quién es éste gigante que ferozmente parece separar el cielo de la tierra? No tengo una opinión clara. Unicamente sé que no creo que deba interpretarse, como algunos lo han hecho, a la manera de un símbolo de una España renaciente. ¿No se tratará más bien de decirnos que en este mundo, en nuestro mundo predomina lo violento y lo irracional? Es posible, aunque no debe olvidarse que en su vejez, Goya también pintó cuadros "optimistas", a pesar de guerras y fusilamientos. Así la ya citada *Lechera de Burdeos* (1825-1827), último cuadro de Goya delicado, lleno de una doble presencia: quietud y movimiento sobre un paisaje relativamente borrascoso.

Es probable que los paisajes de Goya sirvan, cuando pinta retratos de necesarios contrapuntos que permiten destacar firmemente una figura sobre el fondo del paisaje. ¿Y este Coloso que está en el "lugar" donde siempre están los paisaejs? Me inclino a pensar que, en efecto, es un ser amenazador y no la salvación de un mundo porque, sin duda, la congoja de Goya, sin que en él su obra se pierda siempre cierto goce de la vida, es más frecuente y poderosa a partir de 1800 o de 1802.

Paisaje y contrapunto. Pero el paisaje tiene otro sentido. Si vemos las tierras, árboles y montes pintados por Goya como trasfondo de sus retratos y también en los cuadros campestres, es frecuente que el paisaje se vuelva idílico. Algo parecen revelarnos los campos goyescos: la presencia de un mundo real estilizado, con árboles más alargados que los árboles vistos, con montes que nos hablan de hermosura. Es probable que el paisaje como contrapunto exista en otros pintores; es seguro que, a partir del Renacimiento, los paisajes pueden ser idílicos —o casi paradisíacos—. En Goya idealizan la realidad. Por una parte, como en el mismo Cervantes o en Quevedo, lo real, a veces brutalmente y descarnadamente descrito y narrado; por otra parte —recordemos las novelas pastoriles o la aparición constante de este mundo pastoril en el *Quijote*—, el deseo de algo hermoso y acaso, como en Cervantes, de "siglos dorados" que inspiran nostalgia.

Muy poco me referiré a *Caprichos* y *Desastres*. Voy de acuerdo con Gómez de la Serna quien, en su *Goya*, ha descrito los *Caprichos* uno por uno. Escribe Gómez de la Serna, el que tiene por contertulio a Goya: "De la región de los sueños, como Quevedo, saca espectricidades y relentes que dan a su obra ese algo de proyecto monstruoso de diseño de supuestos enormes". Goya, en 1796, a la edad de cincuenta años, vira hacia lo monstruoso. Goya era un hombre libre, podríamos decir, con Gómez de la Serna, que en Goya aparece "lo trágico de la libertad". Es indudable. Goya está involucrado en su obra. En las fantasías satíricas y terribles pone en crisis la vida humana y no solamente la vida de los españoles de su tiempo aun cuando esta vida forme parte, como no podría dejar de formarla en sus *Caprichos*. Se ha pensado que los *Desastres de la guerra* refieren a hechos reales. Así es; se conjugan aquí, como en el *3 de Mayo*, lo terrible y lo real. Pero lo definitivo es que, simbólicamente y sin seguir símbolos del pasado —Goya los utilizó muy pocas veces— hay aquí una *idea*, una idea muy clara: la de lo "Verdadero". Rodeada de sacerdotes

caricaturescos y terribles, la verdad está muerta ("Murió la verdad" dice el título); está luminosa y muerta —segundo dibujo y viene la pregunta necesaria: "¿Si resucitará?". Y finalmente la respuesta: la muchacha está de pie, la acompaña un hombre —¿Goya mismo?—; la Verdad ha resucitado. Goya escribe: "Esto es lo Verdadero". En pocas palabras; aquí está la tragedia del mundo cuando, por motivos de violencia y guerra, la Verdad muere; aquí está también la esperanza que nunca parece haber abandonado a Goya porque era un espíritu vital, angustiado a veces pero, en última instancia, lleno de amor hacia la vida humana. La vida es breve, pero en la vida caben la alegría y, dentro de drama y tragedia, una esperanzada idea acerca del destino del hombre. Escribe Gómez de la Serna: "...Goya es la llaneza lograda, la pensatividad sincera". ¿Significa algo distinto esta búsqueda de la verdad en pleno desastre de la guerra?

Goya se pintó varias veces a sí mismo y se representó en varios cuadros, entre ellos el de la familia real, como ya lo había hecho Velázquez. En su texto acerca de los autorretratos de Goya —exposición de las colecciones madrileñas— Gállego distingue tres tipos de autorretratos: el retrato *figurante* (el artista se introduce en la obra como ya lo habían hecho, entre muchos otros, Masaccio o Botticelli); el retrato *actuante* (el pintor pintando) el retrato *confidente* (el pintor es, en el cuadro, uno de tantos); el retrato que reúnúe a los otros tres. Es hermoso el autorretrato juvenil de años pre-madrileños; es extraordinario su breve autorretrato *Goya pintando ante su caballete.* El pintor, ante su tela nos mira; en el fondo una ventana blanquísima y apenas perceptible. Es éste uno de los cuadros en los que Goya ha logrado pintar lo que, según su hijo, quiso pintar: "la magia de la luz", y, habría que añadirle, la presencia del ambiente luminoso. Es bueno aunque no excelente, el autorretrato pintado entre 1797 y 1799 —*Goya con gafas* y mirándonos por encima de las gafas. Es revelador, y ya triste, el acaso más famoso de sus autorretratos, el que pintó al cumplir sesenta y nueve años donde Goya, inclinado ligeramente hacia la izquierda nos mira con dolor. Es dramático el Goya que se ve moribundo cuando su doctor le da alguna pócima para aliviarlo: año de 1819. mucho antes de su muerte acaecida en Burdeos nueve años después. Ya cercana la muerte, la litografía de este viejo apoyado en un bastón que no quiere morirse porque en él todo es vida. Este último autorretrato lleva un título que conmueve: "Aun aprendo".

¿Quién es Goya? Es todas las vidas que sospechaban tanto Ortega —Goya se sintió capaz de pintarlo todo—, como Gómez de la Serna —Goya era muchas y acaso todas las vidas. ¿En qué difiere de Ortega y del escritor de Pombo? Fundamentalmente en dos cosas: creo que la desbordante vitalidad y variedad goyesca no borra el hecho de que Goya, quien ciertamente no fue un pensador, tuviera una idea: la de una "Lo Verdadero" que en su caso es luz —luz mágica como la de su autorretrato— y sinceridad. En un texto transcrito por Xavier de Salas en su *Goya* éste nos dice que ya en Burdeos, no tiene vista ni fuerza ni tinta, pero que conserva algo crucial: la voluntad.

Por otra parte, Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna —sobre todo Ortega— piensan que Goya pinta a distancia. Es verdad y la pintura —por lo menos la pintura clásica y aun romántica— guarda sus distancias. De no hacerlo no sería pintura en el sentido clásico sino un puro caos de sensaciones. Pero el Goya vital está presente en sus obras y por esto puede ser "contertulio" nuestro. La pintura de Goya *no es* Goya, pero el pintor está siempre entrometido en su obra y desde su obra nos hace signos de amigo lúcido, transparente, alegre, gozoso, dramático, triste, empeñoso, todo luz —esta ya luz de los impresionistas— y todo acto de amor que es acto de voluntad.

Ortega y Gasset, fiel a su pensamiento, trazó el "proyecto vital" de Francisco de Goya y Lucientes. Lo repito: la principal virtud de Ortega, además de sus observaciones agudas, ha sido la de desmitificar a Goya y tal vez, sin generalizar en exceso, la de mostrarnos que Goya, a partir de sus años de pintor del rey, cambió su rumbo, se "desencajó" de sus tradiciones" —es decir de las tradiciones que lo habían atado a un mundo popular—. Pero, no entenderemos al Goya de Ortega y al Velázquez de Ortega sin conocer y recordar ideas estéticas orteguianas.

III

ARTE, DESHUMANIZACION, VIDA

En la obra de Ortega menudean las obras críticas. Así sus estudios sobre Pío Baroja (1916) y Azorín (1917) o, más tarde, sobre Anatole France (1918), Proust (1934), —todos ellos en *El espectador*—, nuevamente Proust y ahora también Dostoiewsky en *Ideas sobre la novela* (1927), Goethe —aunque, en este caso, el interior del *Goethe desde dentro* conduce a ideas orteguianas sobre la vida —la princesa de Noailles, Mallarmé, Barrès (los tres en *Goethe desde dentro,* 1932), Stendhal, en *Ideas sobre la novela* y, sobre todo en *Estudios sobre el amor* (1939). Por lo que toca a la música y salvo referencias breves a algunos músicos, (Beethoven, Wagner, Stravinsky entre ellos) su estudio más detallado se refiere a Débussy y aparece en *El espectador VIII.*

En lo que sigue habré de referirme a las ideas de Ortega acerca del arte —no tanto a su crítica literaria o musical y esto me obliga a analizar *La deshumanización del arte* y esta conferencia hermosa— —una de las mejores de Ortega— que se llama *Idea del teatro,* pronunciada en Madrid y unos meses después, año de 1946, en Lisboa.

Situemos, antes de penetrar en ellos, estos dos libros de Ortega —la conferencia sobre el teatro es de por sí un libro breve y redondo. La actitud de Ortega hacia el arte se acerca a la de sus contemporáneos españoles, además de un mexicano muy integrado a España. Cuenta Ortega en *Goethe desde dentro,* cómo el 11 de septiembre de 1923 se reunieron en el Jardín Botánico de Madrid, para conmemorar los veinticinco años de la muerte de Mallarmé guardando un silencio de cinco minutos: José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, José María Chacón, Antonio Marichalar, José Bergamín, Mauricio Bacarisse y Alfonso Reyes. Todos

ellos conocían la literatura francesa contemporánea y uno de ellos —Bacarisse— la música. Algunos, especialmente Díez Canedo y Alfonso Reyes, habían traducido o traducirían más tarde a los poetas franceses entonces verdaderamente contemporáneos: Mallarmé, Paul Valéry. El interés por lo nuevo era en estos hombres un interés vital —lo cual hace pensar que ni España ni Hispanoamérica estaban atrasadas de noticias—.[21] El espíritu nuevo que prevalecía en casi todos no deja de reflejarse —conste que no hablo de influencias, sino de actitudes— en los modos de ver el arte por parte de Ortega. En el grupo al cual se refiere Ortega falta un nombre, el de Juan Ramón Jiménez, apenas dos años mayor que el filósofo. No se trata de si Juan Ramón debiera haber estado o no en aquella conmemoración. Se trata de completar —o casi completar— la "lista" de los contemporáneos de Ortega. La "lista", por lo demás es sintomática. Ninguno de los escritores del 98 estaba presente. Estamos ante una nueva generación que, por diversa que sea, tiene en común el interés, ya señalado, hacia lo nuevo. Este interés es el meollo de *La deshumanización del arte.*[22] Además, Ortega conoció a muchos escritores más jóvenes que él, ante todo los é"ultraístas" y, en otras latitudes, a los "dadaístas" cuya actitud le pareció una broma lo cual no es en Ortega una crítica ya que el arte que describe tiene —lo veremos— mucho de broma y un no poco de farsa.

Pero ya es momento de fijarnos en las tesis de Ortega. Pasemos a *La deshumanización del arte.* Seguiré los pasos del libro y solamente habré de hacer algunos "apartes" en el curso de la narración.

A partir de Guyau y aun cuando Guyau no haya realizado su propósito, nace la sociología del arte. Lo que Ortega intenta en *La deshumanización del arte* es, justamente, una explicación sociológica. Bien está. El hecho es que Ortega va mucho más allá de la mera sociología para tratar de entender el arte joven, analizarlo, bisturí en mano, y no sólo tratar de entenderlo sino tratar de defenderlo y, hasta cierta

[21] Naturalmente la nueva literatura había tenido la influencia que todos sabemos sobre el Modernismo Hispanoamericano. Pero el interés por Mallarmé tiene un valor especial: en él los escritores y poetas pueden encontrar algo que se acerca a la poesía en pureza.

[22] Para un análisis más detallado sobre Juan Ramón Jiménez desde el punto de vista que aquí interesa puede verse mi libro *Dos poetas y lo sagrado,* México, 1981.

medida, verlo como suyo. De hecho, Ortega habrá de decirnos que la filosofía ha seguido un camino de desrealización cada vez mayor del Renacimiento a nuestros días, paralelo al camino del arte.

En la *Deshumanización*[23] Ortega observa que el arte del siglo xx, frecuentemente contrapuesto por Otrega al romanticismo, predomina un hecho; el de la "impopularidad". En tiempos pasados el arte ha sido impopular —así en el caso de Beethoven o, caso que Ortega recuerda, de la polémica sobre el *Hernani* de Víctor Hugo. Pero aquí hay que trazar una raya divisoria entre dos tipos de impopularidad. Por una parte está aquello que es impopular pero que, con el tiempo deja de serlo. Por otra, aquello que es anti-popular. Hay que cordelar, hay que aislar el arte contemporáneo porque representa, a los ojos de Ortega, una nueva actitud hasta nuestros tiempos inédita. Podría objetarse a Ortega afirmando, que este arte que fue impopular —trátese de Débussy, de Stravinsky o del fundador de gran parte de la nueva poesía —Mallarmé— también ha llegado a ser popular. Y, la verdad sea dicha, muchos de estos modernos han sido y son hoy en día populares o por lo menos conocidos de una vasta minoría. Pero, sea dicha nuevamente la verdad, la popularidad de artistas y poetas contemporáneos tiene muchas veces que ver con actitudes "nobistas" —Ortega lo ve claramente— y, cosa no tan reciente, con cuestiones económicas cuando sobre todo la pintura se ha vuelto un modo de inversión que acaso no era del todo perceptible a fin de los años veinte cuando Ortega escribía *La deshumanización* y acaso menos perceptible en España.

Pero, ¿qué significa ser anti-popular el arte nuevo? No se trata, por parte del público o del lector, de una cuestión de gusto: se trata de que la "masa" no "*entiende*". ¿La masa? En efecto, la palabra es agresiva y acaso, también, anti-popular. ¿No es acaso Ortega el defensor de una democracia que, por otra parte, considera irrealizable de manera plena?: ¿está Ortega contra el público? ¿es aceptable pensar, como lo piensa Ortega en *La deshumanización* que "la masa cocea"?

Por lo pronto debemos recordar que Ortega condenará tanto al fascismo como al comunismo ruso y debemos recordar también que Ortega, a pesar de tener sus esperanzas puestas en Europa y no en Nueva York o en Moscú, vio la grandísima crisis por la cual transita

[23] Así abreviaré el título de *La deshumanización en el arte.*

Europa. Crisis de valores, crisis de cultura. En pocas palabras, para entender al Ortega de *La deshumanización* hay que recordar en qué sentido define a las masas —*La rebelión de las masas*— publicado en 1930, es decir, tres años después de que hubiera aparecido *La deshumanización.* Escribe Ortega en 1930: "No se entienda, pues, por masas sólo ni principalmente las masas obreras". El hombre-masa de Ortega es el "hombre medio" del siglo XX: este hombre, como habrán de verlo Scheler y más recientemente, Emmanuel Mounier, es el individuo, es decir, un ser que existe entre otros seres sin que haya diferencia entre uno y otro; un ser indiviso que puede ser el número 15 del batallón o el estudiante 25 de la clase. En pocas palabras, que ignoro si Ortega hubiera aceptado del todo, nuestro tiempo se caracteriza por anular a la persona total, finita, rica y heterogénea. En efecto, el hombre masa "...se siente 'como todo el mundo' y, sin embargo, no se angustia, se siente a saber al sentirse idéntico a los demás". Sin duda, en el siglo XX ha existido una "subida de los tiempos" y un "crecimiento de la vida" —de esta "vida" que es el núcleo de todo el pensamiento orteguiano. Pero este crecimiento no se sabe hacia dónde está dirigido. Las minorías están siendo suplantadas por las mayorías y las minorías mismas pueden "masificarse", que es lo mismo que "cosificarse" y sucumbir ante aquello que, con sobrada razón, aterra a Ortega: el predominio creciente no de la sociedad —lo cual podría ser positivo— sino del Estado. Pero dejemos por el momento *La Rebelión de las masas* donde, por cierto, la minoría puede ser minoría de "nobles" pero no de nobles de sangre. Volvamos a las cuestiones artísticas.

El arte contemporáneo —en los presentes años de 80 siguen siendo contemporáneos Débussy o Stravinsky es anti-popular porque es "un arte de privilegio, de nobleza de nervios". Este arte permite que se comuniquen entre sí "los pocos" y que lo nieguen "los muchos". El siglo XIX se caracterizó por su "ocupación con lo humano". Ortega, que respeta a algunos de los grandes románticos es todo lo contrario de un espíritu romántico. El romanticismo se caracterizaría, aquí por el hecho de ser un arte que involucra al lector o al auditorio, o al que va al museo. En este sentido —la cosa no deja de ser paradójica— el romanticismo y el naturalismo tienen una misma intención: la de crear la "ficción de realidades humanas". Es probable que Ortega exagere al relacionar tan estrechamente romanticismo y naturalismo

¿sería Beethoven un naturalista?; ¿sería Zola un romántico? Sea de ello lo que fuera, Ortega sostiene que estas dos formas artísticas apelan a la sensibilidad —y la sensibilidad es cosa importante en cuestiones artísticas— pero que solamente apelan a ella. Y la sensibilidad aislada es falta de forma que, por sí misma, no se diferenciaría de la borrachera o de la locura.

Pero demos un paso más en esta secuencia "dialéctica" que es *La deshumanización.*

Todo parece indicar que la poesía y, en general, las artes de nuestros días —aquí, sin duda, los días de Ortega— aspiraba a ser arte puro. Ortega no es artepurista. Escribe: "aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte", idea en este caso muy similar a la que del arte se hacía Juan Ramón Jiménez.

Si dividimos, algo tajantemente, entre los que entienden el arte y los que no lo entienden. el arte del "hoy" de Ortega "será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres".

¿Gustó Ortega del arte que surge a principios del siglo xx y, sobre todo, a partir de los años veinte? Por una parte, Ortega insistía en afirmar que él procedía como un zoologo, pero su afinidad con el arte nuevo —no hacia el cubismo ni hacia el Stravinsky del final de los años veinte— se muestra repetidamente. Por lo pronto, la actitud de Ortega consiste en decir que a los jóvenes hay que entenderlos o fusilarlos y escribe, "yo he optado resueltamente por esta segunda operación". Pero seamos zoologos por lo menos un momento. Las características del arte del siglo xx son, y aquí Ortega vuelve a mostrar su agudeza, la "deshumanización" —términos que tendremos que precisar—, la renuncia a la "forma viva", la autonomía de la obra de arte —es decir, que el arte sea nada más, nada menos que puro arte—, su aspecto lúdico —Ortega, a lo largo de su obra, cita con admiración a Huizinga. el holandés que pensaba que el hombre es "homo ludens", una "esencial ironía" cuyo mejor ejemplo, el de Duchamp, probablemente Ortega no conoció—, la renuncia a "toda falsedad", la intrascendencia del arte que Ortega analiza tanto en *La deshumanización* como en *Idea sobre la novela.* El pintor, el poeta, el escultor, el compositor crean "ultra-objetos" pero esto no significa, por geométricos que los objetos sean, que se renuncie a la vida, a la razón vivida, a la razón vital. Lo que sucede es que la "realidad humana" del siglo xx

difiere de la realidad humana del siglo XIX. El arte nuevo, vital como es, no sólo es "inhumano por no contener figuras humanas sino porque contribuye a la "operación de deshumanizar". "La gente nueva —escribe Ortega— ha declarado 'tabú' toda injerencia de lo humano en el arte". Y, ahora Ortega nos da su propia opinión, la del pensador, no la del zoologo, cuando nos dice: "El llanto y la risa son estéticamente fraudes" y "añade: "yo creo que es bastante discreto el juicio del artista joven". Es muy probable que Ortega tuviera muy en cuenta estas ideas cuando analizaba —lo hemos visto— a Velázquez y a Goya y nos los hacía ver como pintores que se distancian del objeto.

¿Qué ve y desea ver Ortega? No un arte puro sino un arte que muestre "pulcritud intelectual". Con lo cual, regresamos a Mallarmé, uno de los orígenes de la poética moderna y contemporánea. Mallarmé, así lo ve Ortega "volatiliza" a la persona humana, "huye" de ella para realizar esta poesía que "es hoy el álgebra superior de las metáforas". Voy de acuerdo con Ortega cuando se refiere a Mallarmé pero me parece posible completarlo y, en cierta medida, ver en la obra mallarmeana el síntoma de un fenómeno que se presenta a lo largo del siglo XIX.[24]

He escrito acaso con exceso y no siempre ajeno a ideas que expresa Herni De Lubac en *El drama del humanismo ateo*, que la gran tentación del pensamiento y a veces del arte en el siglo x|x fue la de negar a Dios, tratar de establecer al hombre como Dios de sí mismo —"el hombre es el único Dios del hombre"—, escribía Feuerbach.[25] Esta deificación del hobre puede conducir tanto a la religión de la humanidad en Auguste Comte como a la religión de un futuro donde pactan los opuestos —así en los *Manuscritos* de 1844 de Marx—, tanto a las más o menos herméticas fraternidad saint-simonianas como a la patética —efecto del *pathos*— afirmación del Sobrenombre en Nietzsche. Mallarmé, al concebir una poesía pura niega. no sin angustia, el mundo

[24] Me permito aquí citarme porque pienso que viene al caso remitirme a mi *Dos poetas y lo sagrado*, México. 1981. En el primer capítulo llevo a cabo un análisis bastante detallado del "caso" Mallarmé quien, por cierto, es uno de mis poetas favoritos.

[25] En el libro de De Lubac se refiere solamente a Comte y Dostoyevsky. La palabra que usa "—antiteísmo"— proviene del socialista Proudhon quien, por cierto, se negaba a ser deificado.

—una de sus palabras favoritas es "abolir"— para crear un poema absoluto, no *un* libro sino *el* Libro.[26] Pero lo que en verdad sucede y así lo hace entrever Mallarmé en su carta autobiográfica a Verlaine, es que resulta imposible crear un Libro que sea Dios —no ya el Libro del mundo o de las Escrituras sagradas ambos leíbles. Mallarmé, autor de grandíismos poemas, vivió en la angustia, al darse cuenta de que escribir El Libro era tarea imposible y que todo acababa —así termina *Un coup de dés*— en "rien qu'une constellation". Si mi interpretación es correcta habría en la obra de Mallarmé mucho más patetismo de lo que pudiera creerse a primera vista y el "vacío" de los contemporáneos no sería menos angustioso que la congoja frecuente. a veces mezclada de entusiamo, de los románticos.

Regreso a *La deshumanización.* Provenga o no del "tabú" primitivo, como lo piensa Heinz Werner y lo repite Ortega, "la metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee". Todo arte es metáfora y el arte del siglo XX metaforiza desde la subjetividad y desde el vacío. En este punto es donde se encuentran el desarrollo paralelo de la filosofía y del arte. En un primer momento la filosofía post-renacentista —y antes medieval— describe la realidad de bulto —así el arte de un Giotto—. Poco a poco la filosofía —a partir de Descartes— se hace más y más subjetiva hasta alcanzar una suerte de vacuidad. Lo mismo sucede en el arte contemporáneo. El mejor ejemplo de este arte vacío aunque nada insignificante podría encontrarse —no lo cita Ortega— en "Blanco sobre blanco" de Malevich, pintado en 1909.

¿Significa lo anterior que el arte del siglo XX sea la negación del arte? Ortega y Gasset no responde a esta pregunta, pero parece probable que hubiera contestado negativamente a ella.

Si el arte contemporáneo evita lo patético lo cual es discutible ahí están los expresionistas alemanes y nórdicos y ahí está Francis Bacon que Ortega no podía prever —no deja de ser "jovial' e irónico. El artista de nuestros días vive su oficio como una "farsa", "el arte nuevo ridiculiza al arte". Lo cual equivale a decir que el arte visto por el artista nuevo es "intrascendente". El artista no quiere ya ser una suerte del misionero como lo fue en el siglo pasado: quiere "crear puerilidad en un mundo viejo" y, así, adquiere cierta dosis de grandeza.

[26] Véase el capítulo IV de este libro.

El arte deshumanizado pero vivo y lúcido quiere ser "solo arte, sin más pretensión".

Algo más tarde Ortega pensará que el público puede ser educado y que la condición de "masa" puede ser substituida por una verdadera "condición humana". En la última parte de *La deshumanización* escribía: "Los artistas se encontraban sin público y aislados frente a la masa enorme de los estilos tradicionales. Ahora, agrupados, pueden cobrar mayor fe en su intento. . . De paso, el público podrá ir acomodando su órgano receptor para el "caso" del arte actual y, poco a poco, se irá enterando de la dramática situación en que se hallan las musas". La rebelión de las masas podrá acaso convertirse mediante la educación en una nueva acomodación ocular del "hombre y la gente".

Hasta aquí lo que pensó Ortega acerca del arte hasta los años veinte y aun los años treinta. Pero, al referirse al teatro —conferencia de Madrid y de Lisboa— Ortega a los sesenta y tres años tiene mucho más que decirnos sobre cuestiones artísticas y no solamente ligadas a la obra teatral.

A *Idea sobre el teatro* no le falta ni un sí ni un no. La seguiré paso a paso, a partir de la descripción física de la sala de teatro misma. Señalo, desde ahora, que la tesis de Ortega es sencilla; el teatro es una farsa desrealizadora. Volveremos al tema. Antes esta *cosa* que se llama sala teatral.

Fiel a su método Ortega intentará "des-ocultar, des-cubrir", "deslatentizar" el sentido del teatro, es decir, seguir una "serie dialéctica' para encontrar la verdad, la *aletheia* de los griegos. ¿Cómo definir el teatro? En contraposición al "ser ruina", Ortega ve la realidad con un término deportivo que "hubiera entusiasmado a Platón". Se trata del "ser en forma". Para Ortega están en ruina la sociedad europea, la pintura, la última música de Stravinsky, y está en ruina "la feminidad misma". Ante esta ruina que no procede de la guerra del 14 sino que condujo a la guerra y la condiciona, hay que ver el teatro "en forma". Ortega no tiene en cuenta —no es su propósito— a todos los grandes dramaturgos Esquilo, Sófocles, Aristófanes, Ben Johndon, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Racine, las comedias de Marivaux, Goldoni y la *Commedia dell'Arte* subrayan sus ideas aunque no sean citados nunca con detalle.

Si en los *Estudios sobre el amor* Ortega dijo que el enamoramiento es, en primer lugar, un acto de atención, no lo es menos el teatro visto como un "ser en forma" que destaca sobre un fondo. Empecemos por el principio y preguntémonos nuevamente qué es la *cosa* teatro. El teatro es, en primer lugar, un edificio. Este espacio construido que es el teatro implica una serie de dualidades: lo interior y lo exterior y, ya dentro de la sala, la sala misma y el escenario. En la sala el público no hace sino ver; en el escenario el actor tiene que ser visto. Escribe Ortega: "el Teatro es un edificio que tiene una forma interior orgánica constituida por dos órganos —sala y escenario— dispuestos para servir a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse ver". Notemos, aunque sea de pasada que en cuanto hablamos de "funciones" ya no estamos hablando de la *cosa* teatro, sino de actitudes personales, una pasiva —o hasta cierto punto pasiva, pues el que ve también actúa— y la otra activa.

Los actores y las actrices hablan, gesticulan, se mueven. El hablar no es aquí determinante y el teatro, la obra de teatro y su representación, solamente en parte son un género literario. El extremo no literario del teatro podría ser —creo que Ortega estaría de acuerdo— la mímica. Tampoco es el teatro "pura audición". Además de oír el público mira y ve. A esto debe añadirse que el teatro físico —el edificio— es un lugar al cual vamos y tenemos que ir si queremos hacerlo. Así el teatro se parece al Circo y a los Toros, aunque lo que lo distingue de ambos es que en ellos vemos algo real mientras que el teatro, —como toda obra artística en general— es desrealizante. Ir al teatro quiere decir que salimos de nosotros mismos.

Ya estamos en el teatro, ya estamos en la sala. Lo que desde nuestros asientos vemos no es a Ofelia sino a una representación de Ofelia. La actriz, en este caso personificadora de Ofelia, es dos cosas: esta mujer que está en escena y lo que esta mujer representa: doble y único papel. Asistir al teatro es asistir a un acto "mágico": "en el escenario hallamos, pues, cosas —las decoraciones— y personas —los actores— que tienen el don de de la transparencia. En cierto modo el teatro, el espectáculo, es una metáfora: nos presenta seres que son otra cosa además de ser ellos mismos. Metáfora y transfiguración. "El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible".

La metáfora *"es la irrealidad como tal"*. El teatro nos ofrece, a ojos vistas, un mundo metafórico, mundo que, es el fundamento de toda poesía y acaso de todo arte. La obra dramática *representada* constituye un "mundo virtual" que es irrealidad y fantasmagoría. Así, el espectáculo teatral es una "farsa". Pero la "farsa" existe desde que existe el hombre y una de sus expresiones, es el Teatro. No se trata aquí de una expresión adjetiva sino constitutiva de la naturaleza humana. El teatro es también —como todo arte— "juego". Pero la farsa y el juego definen en parte al hombre en cuanto nos hace salir de nosotros mismos de igual manera que de nosotros nos hace salir el enamoramiento.[27]

Ortega cree, contra Janet, que los estados mentales más o menos enfermizos no proceden de perder el sentido de la realidad sino de una incapacidad por percibir —nunca de manera definitiva— el nivel de la irrealidad.[68] En otras palabras, el hombre necesita —lo veía Pascal— distraerse, "descansar del peso de la existencia, sentirse aéreo, etéreo, ingrávido, invulnerable, irresponsable, in-existente". Y el juego, aliado a la farsa son modalidades —otra modalidad podría ser la de los sueños— tanto de la experiencia mística como de la experiencia amorosa, y de un necesario salir de sí mismo.

Si tiene que haber cultura tendrá que haber vida, vida que sea razón y, en esta vida, habrá seriedad aunque no el entontecedor "esprit de sérieux". Habrá en ella, también este necesario salir del mundo cotidiano, tan frecuentemente dramático y aun trágico.

Escribe Ortega, ampliando su idea al total de las actividades artísticas —y así complementa lo que anunciaba apenas en *La deshumanización*— que el arte es "evasión al otro mundo" lo cual no quiere decir que el arte se alíe a la religión puesto que, en la religión, el otro mundo es el que ofrece después de la muerte, y la desrealización en el arte es cosa de esta vida. La realidad de este mundo irreal es, justamente, la de la farsa.

El arte es vida y forma parte de esta idea de la vida que Ortega se propuso definir desde sus años juveniles y, como lo hemos visto, en sus años maduros principalmente. Esta vida necesita de un mundo,

[27] Véanse, *Estudios sobre el amor*.
[28] Véanse, nuevamente, los *Estudios sobre el amor*.

de una "circunstancia", en la cual vive y en la cual se desarrolla. Necesita también, "fantasmagoría, Ultravida".

Ortega y Gasset había dicho cosas de interés indudable en *La deshumanización*. Creo que, por breve que sea *La idea del teatro* es más exacta y más "verdadera" —se trata precisamente de una "des-ocultación"— que la expuesta en *La deshumanización del arte*.

¿Filosofía? No creo que Ortega pensara hacer filosofía, en el sentido estricto, al escribir sobre Velázquez, Goya, las artes. Y, sin embargo, hace filosofía. Sus ideas estéticas se desarrollan según los mismos métodos que empleaba en la filosofía. Me interesaba mostrar no solamente las ideas orteguianas referidas a varios campos de la cultura; me interesaba mostrar la coherencia del pensamiento de Ortega. Esta coherencia se muestra cuando observamos que toda su obra está dedicada, vocacionalmente, a ver lo que es la vida o, más exactamente, un proyecto de vida que podemos adoptar o no. Una de las vías hacia la *aletheia*, es la vida del arte, de esta necesaria desrealización que forma parte de la condición humana. Concluyo, así, con la misma frase de Ortega que era conclusión del primer capítulo de este ensayo, teniendo ahora en cuenta nuestra realización —nuestro quehacer— y nuestra desrealización —también nuestro quehacer—:

"Cada hombre tiene una misión de verdad. Donde está mi pupila no está otra. Somos insustituibles, somos necesarios".

IV

ORTEGA HOY

Si hay algunos filósofos de primera magnitud en la tradición hispánica se llaman Ramón Lull, Juan Luis Vives, Francisco Sánchez, Francisco de Vitoria, Francisco Suárez, en la Edad Media, el Renacimiento y los comienzos de la modernidad, a ellos habría que añadir dos tipos de pensadores que no suelen ser considerados como filósofos en el sentido estricto de la palabra: los místicos o cercanos al misticismo (San Juan, Teresa de Ávila, Luis de Granada, Luis de León, Molinos) y los teólogos (Melchor Cano, Domingo Báñez, Francisco Soto.[29]) ¿Por qué olvidar entre los pensadores a escritores que piensan y alcanzan la sabiduría, como Cervantes, o el furor y el temblor, como Quevedo?[30] El siglo XVIII ve nacer a algunos "ilustrados" que no alcanzan el nivel de sus contemporáneos europeos. En el curso del siglo pasado tienen auténtica importancia Donoso Cortés y Balmes, aunque tampoco estén, por decirlo con palabras de Ortega, totalmente "a la altura de los tiempos". En nuestro siglo, en filosofía, como en las letras y las artes, un gran renacimiento que se inicia con los krausistas —el que ha dejado una obra escrita más fecunda es Giner de los Ríos—, Unamuno, Antonio Machado —uno de mis grandes preferidos en el *Juan de Mairena*— y, justamente, José Ortega y Gasset.

[29] Aunque brevemente, Frederick Copleston en su *Historia de la filosofía* proporciona un buen resumen de este pensamiento español y un análisis muy amplio y preciso de la obra de Suárez, véase volumen III, parte III de esta *Historia*. Un libro indispensable: José María Gállegos Rocafull, *Teólogos españoles de los siglos* XVI *y* XVII, agotado pero a punto de reeditarse en las prensas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

[30] No todo en Quevedo es pesimismo. El mismo decía que entre los vicios no hay ninguno mayor que la falta de alegría y, aunque su vena es satírica, no deja Quevedo, frecuentemente, de hacernos reír.

En las páginas que siguen trataré de expresar los que me parecen menos aceptable en Ortega y los que me parece más rico, fecundo, enriquecedor. Antes de esclarecer algunos de estos puntos es necesario recordar la influencia que Ortega tuvo sobre sus discípulos y los discípulos de estos discípulos, precisando algo más lo dicho en el capítulo I.

Quienes han seguido y analizado muy de cerca el pensamiento de Ortega son Julián Marías y Paulino Garagorri. Todos los que se dedican a estudiar a Ortega conocen la obra de uno y otro, acaso más exacta y precisa en el segundo que en el primero. El hecho, sin embargo, es que ni Marías ni Garagorri estuvieron entre los primeros estudiantes que siguieron a Ortega, este Ortega que, como los krausistas, como el mismo Unamuno, hizo tanto para difundir la filosofía europea en el ámbito de la cultura española. Entre los discípulos más cercanos hay que citar a José Gaos —autor de excelentes páginas sobre Ortega,[31] Xavier Zubiri, cuya obra, ya muy original en *Historia, Naturaleza, Dios* es ejempla en *De la esencia* y, sobre todo, en dos libros publicados recientemente, *Inteligencia sentiente* e *Inteligencia y Logos* que precisan muchas de sus ideas. Cercana a Ortega estuvo María Zambrano como cerca de él, aunque en menor grado, estuvieron Juan David García Bacca, Recaséns Siches y otros más. Por lo que toca a Joaquín Xirau, estuvo muy ligado a Ortega aunque su pensamiento tenía también otro origen: el krausismo especialmente el de su maestro Manuel Bartolomé Cosío. En la generación posterior hay que recordar a José Ferrater Mora, autor de un libro clave para entender el pensamiento de Ortega. La influencia de Ortega, fue grande en la generación que empieza a filosofar en los años veinte hasta mi generación —la de los nacidos en torno a 1924—, entre ellos, en México, Luis Villoro, que después ha andado por otros rumbos y Fernando Salmerón, autor de un libro importante y útil (*Las mocedades de Ortega y Gasset*) y actualmente estudioso del socialismo juvenil de Ortega y de su no menos juvenil relación con el marxismo.

¿Puede decirse que Ortega formara escuela? En algunos casos el orteguismo es claro —ante todo en Julián Marías—; los demás pensadores españoles que he citado siguieron frecuentemente otros caminos:

[31] Véase, *Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América Española,* UNAM, México.

Gaos "la filosofía de la filosofía", Zubiri una suerte de realismo original si bien ligado a la escolástica, Joaquín Xirau una filosofía del tiempo, la eternidad, el amor, María Zambrano, un pensamiento que alía poesía, filosofía y religión. Una cosa debe quedar clara. Por originales que hayan sido los discípulos de Ortega —a los cuales habría que añadir al mexicano Samuel Ramos y al argentino Francisco Romero— no habrían sido del todo posibles sus filosofías ni especialmente la relación que en todos ellos se encuentra con la fenomenología que Ortega tanto contribuyó a difundir y a hacer difundir en España.

Influencias. El problema es complejo. Algunos fuimos influidos por Bergson —principalmente los discípulos de Joaquín Xirau— pero no dejamos de estudiar a fondo la fenomenología y los clásicos: Platón, Descartes, Kant. Solamente de algunos filósofos puede decirse que hayan hecho escuela a nivel mundial. Entre los españoles creo que únicamente Ramón Lull, y Francisco Suárez. Por otra parte es indudable que Unamuno y Ortega se situaron en el mundo contemporáneo y que sus obras han sido leídas en muy variadas latitudes. Ambos han tenido y siguen teniendo una presencia clara fuera de tierras de lengua castellana o, en general, fuera de tierras ibéricas.

¿Qué nos queda de Ortega? Trataré de ser objetivo pero no podré dejar de "proyectarme" y de afirmar, a veces sin quererlo, qué es aquello que de Ortega me queda. No me refiero al Ortega crítico de la literatura, al Ortega pensador social o político, que es frecuentemente discutible. Me refiero a sus grandes y espléndidas obsesiones filosóficas. No ocultaré un hecho. Después de la guerra de España hubo una reacción contraria a Ortega principalmente por parte de los filósofos exiliados, trasplantados o, al decir de Gaos, "transterrados". Con todo nunca oí, entre mis mayores y maestros, ninguna crítica al pensamiento filosófico, o a los análisis literarios o artísticos y aun sociales de Ortega.

Debo confesar que, al pasar los años y ahora al releer o leer por vez primera casi toda la obra de Ortega, he aprendido a entender lo que significó su drama —la palabra "drama" ligada a la palabra "vida" aparece frecuentemente en sus textos para aislarse y soportar una terrible soledad, sobre todo al volver a España, su patria. Hubo en Ortega una actitud nunca resignada pero sí —¿cómo llamarla?—

casi estoica. La verdad es que el había soñado otra España que, durante su vida, no pudo nunca ver realizada.

Tal vez lo más original de Ortega, aquello que más acerca a su pensamiento, es su variado análisis de la crisis de nuestro tiempo. He escrito sobre ella en el primer capítulo de este libro. Quisiera recordarla, con más precisión en el texto teórico más claro que acerca de la crisis llegó a escribir. El texto se encuentra en el libro *En torno a Galileo* y se titula, precisamente, *Esquema de una crisis* (1942). Empezaré por hacer lo que los franceses llaman un "mot à mot" de este esquema y trataré, después, de ligarlo o desligarlo de algunos temas que he tratado de desarrollar por mi parte.

Sabemos que la crisis de una sociedad o de una persona empieza cuando persona y sociedad se sienten perdidos al haber perdido un sistema de creencias. En el *Esquema,* más que de creencias, Ortega y Gasset se refiere a convicciones. ¿Son lo mismo las "creencias" que las "convicciones"? La respuesta es forzosamente negativa. Veamos la diferencia entre unas y otras. La creencia está en nosotros —"en las creencias "estamos"— cuando consideramos que algo es cierto aunque no tengamos prueba de su certidumbre. Naturalmente, las creencias pueden entrañar conciencia —podemos estar conscientes de ellas— pero no son un acto del intelecto. Por esto Ortega dice que las *somos.* Una convicción puede o no ser consciente pero suele entrañar, por una parte, cierto esfuerzo que la creencia pasiva no entraña, y si queremos estar verdaderamente convencidos de algo necesitamos tener cierta forma de pruebas acerca de lo que nos convence. En la lección VI del *Esquema,* la que aquí nos ocupa, Ortega parece usar "convicción" en el sentido de "creencia". En este caso lo que supone es lo siguiente: en una época cuyo subsuelo de creencias es firme estamos de antemano convencidos de que las creencias que tenemos son verdaderas. Pero puede darse el caso de que, si reflexionamos, y analizamos las creencias no estemos tan convencidos de ellas como pensábamos. Esto sucede, naturalmente, en época en que empiezan a existir las dudas; no suele suceder cuando las creencias son, por así decirlo, absolutas. Pero pasemos a la lección VI.

Ortega, de manera abreviadísima que analiza después, distingue entre el cambio y la crisis. Con cada cambio de mundo y aun cuando cambia el mundo, el cambio es "natural"; es el que acaece cuando pasamos de una generación a otra. Este cambio de mundo se presenta

cuando "a la figura del mundo vigente para una generación" sucede "otra figura de mundo un poco distinta". Puede hablarse de "crisis histórica cuando el cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convicciones de la generación anterior sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo". Esto es lo que sucede, según Ortega, durante el Renacimiento y lo que sucede, sobre todo y acaso como nunca, desde la caída del Imperio Romano y más aún en nuestros días. En este estado de crisis podemos despreciar las creencias pasadas pero la verdad es que todavía no tenemos nuevas creencias y, por lo tanto, que nos es difícil si no imposible, tener convicciones, porque aun cuando éstas sean conscientes no pueden serlo sin que existan creencias. Menos podemos tener convicciones porque, en un estado de crisis, aunque hagamos algo, y el hombre está condenado a siempre hacer algo, no sabemos qué hacer y, por lo tanto, no podemos verdaderamente actuar en ningún sentido positivo. Bien sé que Ortega no distingue tajantemente, por lo menos en este punto, entre creencia y convicción. No creo falsearlo al decir que ninguna convicción tendremos si no nos apoyamos en cierto conjunto o sistema de creencias.

Sin duda, en épocas de crisis tenemos actitudes, pero éstas suelen ser "falsas" o "fingidas" o, a la vez, fingidas y falsas. así, "la vida como crisis, es estar el hombre en convicciones negativas". No se trata, de que estas convicciones sean verdaderas o falsas en algún sentido lógico de la palabra; son convicciones que van en dirección contraria al desarrollo de la vida. Claro está, Ortega no se refiere, al hablar de creencias, a actos de fe religiosa. Pero este es tema para más adelante.

Ortega y Gasset relata o narra —tal es, recordémoslo, su método— las condiciones de la crisis. Es necesario decirlo: Ortega procede casi siempre por descripción y no parece querer ofrecer una filosofía de la historia ni en cuanto al "contenido" ni en cuanto a la "forma" de la Historia. No va de acuerdo con la filosofía de la Historia en Hegel, tampoco con las diversas versiones unitarias que quieren buscar una sola ley que determine toda la historia humana. En este sentido discrepa no solamente de Hegel, sino también de Marx, de Max Weber, de Spengler, de Toynbee, aun cuando respeta puntos de vista concretos desarrollados por estos y otros pensadores. Ya hacia el final de su vida, Ortega escribió todo un libro que no es sino una crítica a Toynbee —y una reiteración de la validez de la "razón histórica".

Ciertamente, en *El espectador V*, de 1927, Ortega escribe un texto curioso: *La interpretación bélica de la historia.* En él precisa que la ciencia histórica se inicia con los estudios económicos y afirma que Marx es el fundador de esta ciencia. La filosofía de la historia de Marx es útil para entender la sociedad moderna y sobre todo el siglo XIX, siglo regido, ante todo, por resortes de orden económico.

Pero Marx, como era inevitable que así fuese. proyectó, por así decirlo, su propio tiempo a otros tiempos y épocas, y su hipótesis menos se aplica cuando nos referimos a pasados o lugares lejanos. Así, por ejemplo, en la India el sistema de castas nada tiene que ver con el sistema de clases. Lo que sucede es que "la estructura latente" de la realidad histórica cambia en el curso de los tiempos y de esto se deduce que no puede existir una filosofía totalizadora de la historia. Bertrand Russell concluía su texto *Freedom versus Organization*[32] con estas frases irónicas: "La historia puede verse de muchas maneras, y pueden inventarse muchas fórmulas generales que cubran un terreno suficiente para así parecer adecuadas si se seleccionan cuidadosamente los hechos. Sugiero, sin indebida solemnidad, la siguiente teoría alternativa de la causación de la revolución industrial: el industrialismo se debe a la ciencia moderna, la ciencia moderna se debe a Galileo, Galileo se debe a Copérnico. Copérnico se debe al Renacimiento, el Renacimiento se debe a la caída de Constantinopla, la caída de Constantinopla se debe a la migración de los turcos, la migración de los turcos se debe a la desecación del Asia central. Por tanto, el estudio fundamental cuando buscamos causas históricas es la hidrografía". Puede tomarse esta frase como una "boutade". No lo es. Russell, quien tiende a concebir la historia como un arte, proclama con claridad y nitidez la imposibilidad de encontrar leyes históricas de valor universal. Ignoro si Ortega suscribiría o no la "broma" de Russell. El hecho es que, también con la idea de *no encontrar* una ley universal, Ortega proponía en *La interpretación bélica de la historia,* una explicación de la evolución de los pueblos, acaso sin "indebida solemnidad". Esta explicación se fundaría en el desarrollo de armas y armamentos. Al fin y al cabo palabras. de aspecto pacífico como "pueblo" tienen un origen guerrero.

[32] En *Freedom and Ogrnization,* 1934.

Ortega, al proponer una interpretación de la crisis europea —y de las crisis anteriores— no está escribiendo una filosofía de la historia. Se limita —y su explicación es fecunda— a decirnos lo que ha sucedido en la historia, en narrarlo de manera muy personal.

Decíamos que al caer las creencias caen las convicciones. Hay que añadir que aun en las épocas más negras de la humanidad, las épocas de las des-creencias, subsisten siempre "gérmenes oscuros de nuevas tendencias positivas". Ortega, después de reiterar, como lo ha hecho en otros libros, que la historia es vida y que "mi" vida es siempre soledad, intenta ver el *por qué* de las crisis. Por una parte, en épocas de creencias, después de un fervor creativo indiscutible, las generaciones sucesivas se van acostumbrando a las creencias que, en el principio, eran riquísimas novedades. Al acostumbrarse a ellas, los hombres las dan por supuestas y las "desgastan". La crisis deja de tener en estas secuencias de hábitos más o menos pasivos, el sentido originario y vital de "enjuiciamiento". Escribe Ortega: "Toda cultura al triunfar y lograrse se convierte en tópico y en frase". De ahí que puedan surgir las crisis. Por otra parte, la crisis contemporánea es una crisis en la cual se pierde la individualidad y todo lo rige un estado absoluto, autoritario y burocrático. Este dominio, que repugna a Ortega como nos repugna a muchos, es una de las facetas más precisas de la crisis de los hoyes y también de los ayeres.[33] Hay que esperar un nuevo sistema de creencias que rompa con las desviaciones a las cuales conducen las descreencias. ¿Es esto una filosofía de la historia? No lo es; es una explicación muy certera de las crisis en la historia.

Hasta donde he podido saber ésta es una de las mejores "narraciones" de la crisis del siglo XX iniciada en el siglo XIX. Creo que, en sus rasgos generales, puede y aun debe ser aceptada. Pero, en este punto, permítaseme que me entrometa. En varios libros míos he tratado de descifrar —sin intentar ninguna teoría general— la decadencia y crisis del pensamiento moderno y contemporáneo. Coincido con Ortega al pensar que las crisis no son necesariamente negativas. En ellas cae un mundo y se derrumban todos los valores antes aceptados; en ellas existe frecuentemente el anuncio de algo nuevo que no sé si se llame razón vital o no. Resumo mis ideas, solamente referidas a la historia

[33] Véase, naturalmente, este libro profético que es, en muchos de sus partes, *La rebelión de las masas.*

del pensamiento, y a veces al arte.[34] Después de una época de acarreos que suele ser intuitiva, no sistemática y fecunda en ideas nuevas —así el Renacimiento con Ficino, Pico della Mirandola, Erasmo, Vives y demás erasmistas, Giordano Bruno, Galileo y la nueva ciencia, sucede una época de grandes sistemas que pueden encontrarse ya en el siglo XIX pero cuya culminación está en las metafísicas idealistas alemanas —no me refiero tanto a Kant como a Fichte, Schelling, Hegel—. Estas filosofías quieren ser totales y totalizadoras. De hecho se presentan en un momento ya social y políticamente crítico. Pronto los filósofos descreen de estas grandes síntesis —también descreen de las grandes síntesis los poetas y los pensadores ateos o "antiteístas", como los llama De Lubac, siguiendo en esto a Proudhon. Aguste Comte, tradicionalista y ateo, espera la época paradisíaca que promete la Religión de la Humanidad, Feuercbach —lo hemos visto— escribe que el dios del hombre es el hombre mismo —infinito en voluntad, inteligencia y amor— Marx, parece prometer, sobre todo en los *Manuscritos económico filosóficos de 1844,* un paraíso perdido cuando el comunismo se defina —así definían los antiguos a Dios— como unión de los opuestos; Bakunin —en lucha a brazo partido con la divinidad claramente anti-teísta— destrona la frase cínica de Voltaire: "Si Dios no existiera habría que inventarlo" y la substituye, con violencia, por su propia frase, en el fondo más "creyente" de lo que podría pensarse: "Si Dios existiera, habría que suprimirlo"; Víctor Hugo canta los "Temps futurs, vision sublime, / les siècles sortent de l'abîme". Nacen así los falsos absolutos, nace la agresión de los diosecillos satánicos (la Obra, el Progreso, la Ciencia, el Estado). La crisis del pensamiento moderno —siglo XIX principalmente— consiste en la falacia de tomar la parte por el todo y de convertir en dioses lo que no son sino contingencias pasajeras como lo es todo lo humano.[35]

[34] Pueden verse mis libros: *Introducción a la historia de la filosofía* (9a. edición, 1983), *El desarrollo y las crisis de la filosofía occidental* (1974) y más recientemente, *Entre ídolos y dioses. Tres ensayos sobre Hegel,* 1980.

[35] Para la crisis poética puede verse mi *Dos poetas y lo sagrado,* México, 1981. ¿Me cito demasiadas veces?: es que quiero, simplemente, que quede clara mi posición. Por otra parte, y en direcciones diversas, han percibido la crisis moderna de manera parecida. Henri de Lubac (*El drama del humanismo ateo*); Albert Camus, (*El hombre rebelde*), Simone Weil —en casi toda su obra—.

No niego las condiciones sociales y económicas de las crisis o, por lo menos, de algunas de ellas. Me siento con todo, más cercano a Max Weber o a Tawney cuando piensan que uno de los elementos fundamentales que provocan las grandes crisis —en este caso sobre todo la moderna— es de orden religioso —la religión ligada al protestantismo—. Por esto escribí más arriba la palabra "fe". Más que las creencias lo que ha perdido el hombre moderno es la fe. Lo dijo Bergson; si el hombre de verdad quiere sobrevivir tiene que desarrollar nuevamente su alma en este mundo nuestro en que tanto ha crecido el cuerpo. Pero prestemos mayor atención a la crisis contemporánea.[36] Su primer síntoma, antirreligioso, profético, dramático, está en Nietzsche. Nietzsche es el primer hombre del siglo XX. Todos conocemos los valores que niega Nietzsche. Lo que se percibe menos es que, para él, si "Dios ha muerto" es también cierto que "el desierto está creciendo". ¿Qué es el hombre para Nietzsche? "Un puente entre el animal y el superhombre", una "mezcla de planta y fantasma". Sin duda, Nietzsche absolutizó dos "realidades" más o menos soñadas e incompatibles entre sí: el eterno retorno de lo mismo y el Sobrehombre. Pero Nietzsche no solamente puso en crisis la religión y la divinidad; puso en crisis al hombre mismo. Hoy lo sabemos: el que ha muerto es el hombre al asesinar a Dios.[37]

Este mi esquema, ¿contradice a Ortega? Creo que no es el caso. Aparte de cierta discrepancia hacia lo que Ortega tiene que decir acerca del Renacimiento, donde sin duda empezó a nacer la era del racionalismo, pero donde también surgieron las más deslumbrantes creaciones artísticas, filosóficas, poéticas, creo, como Ortega, que los síntomas de las descreencias son, ante todo, lo que de verdad se nos da cuando el hombre naufraga y se pierde. Pero, a diferencia de Ortega, pienso que el síntoma de la crisis es, ante todo, de orden religioso y, si se quiere, metafísico. Acaso alboree la razón vital. Pero no podrá alborear nuestra vida, en sus luchas y en sus proyectos buenos —sí, en efecto, *buenos*— si no volvemos a ver al hombre como un ser que es verdadera

[36] Llamo aquí moderno al pensamiento de los siglos XVIII y XIX; contemporáneo, al del siglo XX.

[37] Este punto ha sido magnificamente analizado por Michel Foucault en la última parte de *Les mots et les choses*. Y Foucault no es especialmente religioso. Es lúcido.

persona y que por lo tanto, por lo menos en principio es *logos, eros, mythos*, las tres cosas, armónicamente vividas, en nuestro *estar*, en nuestra presencia al mundo y en nuestro sentido de la presencia; en otros términos, el hombre no será del todo hombre, si no lo vemos hecho de razón, imaginación, amor (*eros* platónico o más claramente, *agapé* cristiana). No se nos diga, como exasperadamente lo dijo y vivió Nietzsche, que el amor, la caridad, es un falso valor, el valor de los débiles ante la voluntad de poder, no se nos diga, que el amor es cosa fácil y que es difícil ejercer la voluntad. El amor, lo ha mostrado Romano Guardini en *Der Herr* (*El Señor*) es lo más difícil que existe. Lo fácil, terriblemente fácil en esta época de violencias y guerras constantes —las terribles pequeñas guerras que describía Orwell en su novela *1984*— es amar; el hombre puede ser un "ens amans" (San Agustín) pero esto no significa que siempre ni necesariamente ame de la misma manera que, por ser racional, el hombre no hizo siempre uso de la razón. Lo mismo sucede —dificultad verdadera— si queremos imaginar claramente, imaginar con lucidez porque imaginar es también pensar y es también conocer.[38]

Muy ligada a la crisis es *La rebelión de las masas*, libro capital de Ortega. Es cierto, a veces sus expresiones acerca de las masas y la separación entre la plebe y los "egregios" suenan con mal sonido. Lo mismo sucede con expresiones peyorativas que Ortega emplea en *La deshumanización del arte*.

Pero si por hombre-masa entendemos, como parecería posible entenderlo en el mismo Ortega, lo que Emmanuel Mounire ha llamado "individuo" —ser indiviso, uno de tantos— y contraponemos al individuo la persona humana, como se ha hecho desde comienzos del cristianismo y se ha vuelto a hacer en el personalismo contemporáneo, si a lo homogéneo que tendemos a ser oponemos la persona heterogénea y viva la persona será, como lo dice el propio Ortega, "intransferible". Así, con esta matización que ignoro si es leve o no lo es, hay que decir que el primer intento importante por entender al hombre·

[38] No concuerdo con Ortega cuando parece dar poco valor a la poesía —aunque dé valor sumo, como hay que darlo a la metáfora. En este sentido me siento más cercano a Jean Paul, a Coleridge, cuando ven la imaginación, como una forma del ver y del conocer. Un hombre armónico, además de razón y amor, deberá poseer imaginación creadora.

masa se encuentra en Ortega. Lo cual, por otra parte, va de acuerdo con el espíritu democrático —no siempre optimista— que fue el de Ortega.

¿Fue Ortega religioso? Lo ignoro. Solamente en pocas ocasiones se refiere a la religión y, sobre todo, a Dios. No deja, sin embargo, de hacerlo. En *Dios a la vista* (Espectador, VI, 1927), Ortega rechaza las religiones en cuanto éstas acaparan o tratan de acaparar su visión propia de Dios. Pero Ortega, más cercano a los teólogos que a los místicos, prevé el renacimiento de Dios. La ciencia, gran progreso de nuestro siglo, parece haber llegado a "las últimas". En estas últimas lo verdaderamente último sería lo que Ortega llama la "ciencia de Dios". Ignoro si esta ciencia es posible. No es imposible, en cambio, volver a pensar, con Anselmo de Acosta, que la razón anda en busca de la fe y la fe en busca de la razón.

Ortega, hombre de pensamiento y hombre de acción, renovador del pensamiento en lenguas españolas o ibéricas, escritor, pensador crítico, filósofo quiso dejarnos ante la posibilidad —el albear— de la razón vital. Aquí una esperanza siempre que sepamos que la razón vital debe ser también razón tejida de imaginación y, sobre, todo, por decirlo con un viejo poeta español, de "razón hecha de amor".

Y éste, hoy por hoy y sin tocar todos los temas orteguanianos es "mi" Ortega. Como todos los inspiradores requiere y exige la polémica. Sobre una cosa no se puede polemizar: la esperanza orteguiana; la esperanza de que en nuestro tiempo fructifiquen semillas para que la cultura no perezca, para que el hombre sobreviva.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

J. Sánchez Villaseñor, *Pensamiento y trayectoria de José Ortega y Gasset*, 1943.

Juan David García Bacca, *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, 1947.

Julián Marías, *Ortega y Gasset y la idea de la razón vital*, 1948.

Juan Sáiz Barberán, *Ortega y Gasset ante la crítica*, 1950.

J. Gaos, *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y América española*, 1956.

J. Ferrater Mora, *Ortega y Gasset: etapas de una filosofía*, 1958.

P. Garagorri, Ortega, *Una reforma de la filosofía*, 1958.

Arturo Gaete, *El sistema maduro de Ortega*, 1962.

Julián Bayón, *Razón vital y dialéctica en Ortega*, 1971.

Todos los lectores de Ortega debemos mucho a Paulino Garagorri recopilador y lúcido prologuista de libros ya sea inéditos, ya sea reestructurados con nuevo material. Todos ellos han aparecido en la serie El arquero. Mucho se debe también a Ugo Rukser por su *Bibliografía de Ortega* (última edición, 1971, que tendrá que ponerse al día).

INDICE

Se terminó de imprimir el día 20 de diciembre de 1983, en los talleres de la Editorial Libros de México, S. A. Av. Coyoacán 1035, Col. del Valle, Deleg. Benito Juárez, 03100 México, D. F. Su tiro fue de 1,000 ejemplares.